

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ŒUVRES SANS DEMEURE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE PRODUCTION EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

JONATHAN DEMERS

JANVIER 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

C'est précisément au moment de la rédaction de ce texte que j'ai pu saisir les limites de mon projet de mémoire de maîtrise. Les pages qui suivent sont comme le paradoxe d'un travail que je voulais au départ invisible, mais qui, dans un contexte comme celui-ci, trouve une visibilité que j'avoue tout aussi intéressante quant aux enjeux de la pratique / théorie de l'art actuel.

Lorsque j'ai décidé de faire un mémoire de production en Études des arts, je ne savais trop dans quel fatras je me mettais les idées. J'ai pensé à plusieurs autres projets avant d'aboutir à celui-ci qui, finalement, les contient à peu près tous. Dans le but de démêler ce dont il s'agit, je me sers de cet avant-propos pour clarifier certains éléments indispensables à la bonne compréhension de ce mémoire. Lors de mon entrée en maîtrise, mon premier questionnement fut au sujet de la forme que devrait prendre un mémoire de production en Études des arts, où finalement un historien d'art devait théoriser sa propre pratique artistique. Il faut dire que je n'avais pas vraiment de pratique en tant qu'artiste au moment d'entrer en maîtrise. L'objectif auquel j'ai tenté de répondre fut de faire un art où pratique et discours sur cette même pratique (théorie), seraient inextricablement liés; une pratique théorique. Le contexte du mémoire de production était l'endroit tout désigné pour ce genre de réflexion. Je me suis donc lancé dans un processus de création complexe dont vous trouverez les résonances (aléas) dans les pages qui suivent. J'ai voulu penser sans faire, fabriquer sans bouger. Ainsi, j'ai imaginé plusieurs œuvres que j'aurais pu proposer dans les centres d'artistes. Je me serais alors engagé dans le long processus de sélection qui désigne la programmation des centres pour l'année suivante. Je n'ai rien envoyé du tout. J'ai trouvé un moyen plus simple de faire exister mes œuvres : j'ai écrit des commentaires critiques sur mes œuvres non réalisées comme si elles avaient été exposées. J'ai ensuite envoyé ces textes en utilisant des pseudonymes à diverses revues d'art montréalaises. Certaines les ont publiés, ne sachant pas que ces expositions n'avaient jamais eu lieu. Et voilà, j'ai en quelque sorte

réussi à faire exister dans le monde de l'art montréalais des œuvres qui n'ont jamais eu lieu. En fabulant un peu, je me demande quel problème les conservateurs de musée trouveraient si ces oeuvres venaient qu'à passer à l'histoire et étaient acquises par un musée? Trêve de fumisterie, voici la chronologie des « faux » textes inclus dans ce mémoire :

- Automne 2005, Revue *Ex-situ*, sous le pseudonyme Pascal Rhoze.
- Automne 2005, Revue *ETC*, sous le pseudonyme Pascal Rhoze.
- Printemps/été 2007, Revue *ESSE*, sous le nom de Jonathan Demers.

Vous trouverez les revues dans lesquelles ces textes ont été publiés en plus des documents relatifs à ceux-ci dans les boîtes qui accompagnent ce mémoire (bibliothèque des arts, collection spéciale). Il y a une boîte pour chacun des textes. Voici leur contenu :

Boîte no. 1 *EX SITU*

Un numéro de la revue. Les courriels échangés. Une image de l'exposition.

Boîte no. 2 *ETC*

Un numéro de la revue. Les courriels échangés. Une série de photographies montrant le jeu de la performance. Lettre adressée à l'auteur contenant une photocopie du chèque adressé à Pascal Rhoze.

Boîte no. 3 *ESSE* +

Un numéro de la revue. Les courriels échangés. Le contrat de publication. + Éléments relatifs à la vie physique de Pascal Rhoze (CV remis à la revue *Parachute*, Pascal Rhoze chanteur).

Dans le but de dissiper toute ambiguïté quant à ce travail, j'affirme donc clairement que je suis derrière tous les noms, personnes, textes, images, etc. de ce mémoire. Je suis à la fois Pascal Rhoze, Spencer Graal, SRCA, et aussi Jonathan Demers.

REMERCIEMENTS

Le projet que vous vous apprêtez de découvrir n'aurait pu voir le jour sans la contribution de nombreuses personnes. Premièrement, j'aimerais remercier Pascal Rhoze qui est le personnage de ce mémoire. Sans lui, rien de tout ça n'aurait eu lieu. Je tiens à remercier le département d'histoire de l'art de l'UQÀM pour son ouverture quant au projet que je leur ai proposé au début de mes études de maîtrise. Particulièrement Nycole Paquin, directrice de la maîtrise en Études des arts de l'UQÀM, qui m'a dit lors d'une rencontre préparatoire à mon dépôt de sujet, que tout était possible dans le programme de maîtrise en Études des arts de l'UQAM, pour autant que l'on sache l'expliquer et le justifier, ce que je tente de faire dans les pages qui suivent. Je dois aussi remercier avec beaucoup de sincérité Jocelyne Lupien, ma directrice de maîtrise, pour toute sa patience et ses conseils, sans lesquels, je n'aurais pu mener à bonne fin ce travail. Ensuite, il y a mes collègues de maîtrise, Marianne Cloutier, Josianne Monette, Marc-Antoine Phaneuf, Ariane Daoust, Anne-Marie Saint-Jean Aubre ainsi que plusieurs autres, qui n'ont cessé d'encourager ma démarche, par moment chaotique. J'aimerais aussi remercier Spencer Graal, mon psychologue, pour son travail sur mon dédoublement de personnalité, qui m'a sans doute permis de me remettre au travail et de terminer ce mémoire. Un immense remerciement tout spécial à Annie Lord, pour mille et une raison. Finalement, je ne peux passer sous silence Xavier Brouillette, David Gour ainsi que Tanka Tremblay pour qui j'ai une admiration incomparable. Leurs esprits critiques ont été pour moi une source de stimulation nécessaire et par moment existentielle. Pour plusieurs raisons, je dois ce mémoire de maîtrise à toutes ces personnes, peut-être autant qu'à moi-même.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vii
LISTE DES TABLEAUX	viii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
CONTEXTE HISTORIQUE ET INSPIRATIONS	8
Introduction	9
1.1 Marcel Duchamp et les ready-mades	11
1.2 Supposément, Vernon Sullivan	14
1.3 Supposément, Émile Ajar	17
1.4 <i>Rechercher</i> [supposément] <i>Victor Pellerin</i>	19
Conclusion	24
CHAPITRE II	
DÉMARCHE DE CRÉATION : DESCRIPTION D'ŒUVRES SANS DEMEURE	26
Introduction	26
2.1 Démarche de publication	27
2.2 <i>Ex_situ</i>	28
2.2.1 Description de la revue	28
2.2.2 Analyse	29
2.3 <i>ETC</i>	31
2.3.1 Description de la revue	31
2.3.2 Analyse	32
2.4 <i>ESSE</i>	33
2.4.1 Description de la revue	33

2.5.2	Analyse	34
CHAPITRE III		
LAISSER CROIRE À LA RÉALITÉ : ANALYSE DE LA PRATIQUE DE PASCAL RHOZE		36
3.1	Tromper l'œil distrait	36
3.2	Canular	40
3.3	Mystification	42
3.3.1	Laisser-croire	43
3.3.2	Les incongruités comme brèche vers l'auto-dévoilement	46
3.4	La question du nom <i>Pascal Rhoze</i>	48
3.5	Pourquoi utiliser un pseudonyme	50
	Conclusion	51
CHAPITRE IV		
NE RIEN DÉSSAISIR (POUR L'INSTANT)		54
4.1	Ekphrasis	54
4.2	L'invisibilité de l'œuvre	56
4.3	Une pratique théorique	59
4.4	XV ^e Biennale de Paris	59
CONCLUSION		64
ANNEXE A		66
ANNEXE B		67
ANNEXE C		68
BIBLIOGRAPHIE		69

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Couverture du numéro 60 de la revue <i>Parachute</i> telle que vue dans le film <i>Rechercher Victor Pellerin</i> .	22
1.2	Couverture du numéro 60 de la revue <i>Parachute</i> .	22
1.3	<i>L'art est un canular</i> , promotion du film <i>Rechercher Victor Pellerin</i> , 2006.	23
2.1	Biographie de Pascal Rhoze, dans <i>ETC.</i> , no. 75, septembre–octobre–novembre 2006, p.1.	32
3.1	James Turrel, <i>Danae</i> , (1983), lumières tungstène et ultraviolette, Courtesy of Mattress Factory, Pittsburgh Photo: Marc Lurell	38

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
1.1	Schéma platonicien de la représentation : le concept du lit.	17
1.2	Schéma imaginaire de la représentation des expositions inventées.	17

RÉSUMÉ

Le mémoire que voici est une exploration d'un travail en expansion. L'objectif premier est de poser une réflexion nouvelle sur une pratique de plus en plus courante dans le milieu de l'art actuel, comme en témoigne ma participation au dernier numéro de la revue montréalaise *ESSE* (60 – dossier canular). Ainsi, à partir de différentes notions mettant en relation ou en opposition la réalité et la fiction, le vrai, le faux, et le moins vrai, j'ai tenté de cerner les différentes possibilités du travail de création que j'ai élaboré dans le cadre de mon mémoire de production en Études des arts. Cette pratique est constituée de trois textes publiés dans des revues d'art montréalaises ainsi que tout ce qui les entoure. Ces textes sont-ils de vrais articles, à propos de véritables artistes, ou sont-ils des constructions de toutes pièces? Jusqu'à quel point sont-ils vrais, moins vrais, ou même carrément faux? J'ai cerné l'aspect théorique de ce travail de deux points de vue presque opposés. Puisque la nature de ces articles diffère selon la réception qu'en fera chaque lecteur (ou spectateur), j'ai dû concevoir cette pratique à partir de son dévoilement, ou de sa transparence. Le premier volet du mémoire concerne une pratique que j'associerai principalement à la mystification telle que Jean-François Jendillou l'explique dans son ouvrage phare (ou pourquoi pas fard¹) *L'esthétique de la mystification*. Je m'attarderai aussi dans ce passage sur d'autres concepts, voisins de la mystification, comme le trompe-l'œil, le canular et la supposition d'auteur. Le second volet, développé au dernier chapitre, fait état d'une pratique transparente, ou à faible coefficient de visibilité. J'en suis arrivé à la conclusion qu'une telle pratique, que j'ai nommée *Œuvres sans demeure*, ne peut avoir une seule approche théorique due à sa forme ambiguë. Elle est une forme ouverte, parfois mystificatrice lorsque dévoilée (ou auto-dévoilée), et parfois sans véritable contour, potentiellement immense et infini, tant et aussi longtemps que des lecteurs liront ces textes comme de véritables textes, et que des gens en parleront ainsi.

Mystification. Canular. Trompe-l'œil. Œuvre invisible. Œuvre théorique. Pascal Rhoze. Biennale de Paris.

¹ Au sens figuré, un fard est un procédé par lequel on embellit ou on dissimule la vérité.

J'ai un aveu à vous faire...

Si la vérité a sa part de mensonge, le mensonge a sa part de vérité.

Oscar Wilde

ou

Les quelques pages de démonstration qui suivent tirent toute leur force du fait que l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre.

Boris Vian

ou

Je suis Pascal Rhoze et j'ai tout inventé, enfin presque.

Jonathan Demers

INTRODUCTION

« Il y a un peu plus d'un an, alors que j'assistais à un séminaire de maîtrise à l'UQAM, une étudiante présentait son sujet s'appuyant sur un texte qui me paraissait fort intéressant, soit un compte rendu d'une exposition ayant eu lieu au Centre des sciences de Montréal. Cette référence attira particulièrement mon attention, car, bien que l'exposition semblait tourner autour d'un élément central de mon propre questionnement sur les rapports entre la technologie et l'implication du spectateur, je n'avais pas eu connaissance de cette manifestation. Je m'étonnai aussi que personne de mon entourage, bien au fait de mes recherches, ne m'en ait glissé un mot. Intrigué, je décidai de consulter cet article qui devenait ma principale source de référence sur cette exposition que j'avais, selon toute vraisemblance, manquée.

Ce texte publié dans *Ex situ*, la revue des étudiants à la maîtrise de l'UQAM, s'intitulait « *À la frontière de l'art, de la science et de l'architecture dans À travers toi du regroupement d'artistes SRCA* » (Rhoze, 2005). L'auteur, Pascal Rhoze, y explique le travail des membres du SRCA (Système de Retransmission des Corps Architectoniques), qui transforment l'architecture de la salle d'exposition à partir des données saisies par des caméras capables de capter la sensibilité des spectateurs.

Bien que l'exposé de l'étudiante me soit apparu sérieux et bien documenté, la lecture du texte me laissa complètement dubitatif. Pour une raison que je ne pouvais clairement exprimer, tout me semblait faux. Il faut dire que la description du dispositif est vague. Le fonctionnement du « SMAM », le système de modélisation de l'architecture molle, n'est guère explicite. Il se déploierait à volonté en 10 minutes grâce à « un système de ventilation qui gonfle et dégonfle les segments de la structure ». Ce qui nous vient

immédiatement en tête, ce n'est pas l'image d'un « système scientiste de pointe », mais celles des structures molles représentées par Dali ou les sculptures d'Oldenburg.

De plus, les formulations ne sont pas toujours conséquentes. Dans certains passages du texte, Rhoze parle de « caméras-senseurs », alors qu'en d'autres il utilise « caméras de surveillance à observation émotive ». Mais ce qui exaspère le plus, c'est qu'à aucun moment le mode de fonctionnement de ces caméras n'est expliqué. On indique simplement qu'elles permettent d'observer l'émotivité des corps et qu'elles transcendent les schémas ondulatoires des humeurs vives pour les transmettre à un ordinateur. Lorsque l'auteur précise que ce modèle de caméra est utilisé pour prévenir les vols de banque, on reste plutôt perplexe.

De même, comme dans la plupart des textes à saveur scientifique, de nombreux acronymes ponctuent la démonstration, mais certains d'entre eux paraissent carrément forcés, comme cette phrase banale : « L'architecture se déplace donc de l'autre, vers l'intérieur de soi » que l'auteur s'amuse à *acronymiser* entre parenthèses « (ADAVIS) » (Rhoze, 2005, p. 5).

Plus je lisais le texte, plus je découvrais d'autres petits indices, comme l'étude au Collège de Pataphysique, qui me laissaient croire que je me retrouvais devant une mystification montée avec beaucoup d'humour. D'ailleurs, l'article se refermait avec une phrase plutôt savoureuse : « une exposition à vivre avec soi-même! ».

J'ai alors voulu m'enquérir de ce qui avait mené à la publication de ce texte. Comme il datait déjà de près d'une année et étant donné la structure de la revue où il parut, les étudiants avaient pratiquement tous quittés l'université, je ne découvris pratiquement rien de ce côté. J'orientai donc mes recherches dans d'autres directions, en espérant retrouver des traces du groupe d'artistes ou de l'auteur, mais là aussi les résultats se révélèrent très minces pour ne pas dire inexistantes. Mais ce qui m'étonnait le plus, c'était

que personne dans le milieu de l'art, du moins dans celui que je fréquente, ne semblait connaître Pascal Rhoze.

Quelle ne fut pas ma surprise de retrouver son nom au sommaire du numéro 75 de la revue montréalaise *ETC* (Rhoze, 2006). Interloqué, je parcourai rapidement le texte avant de m'y attarder plus longuement. Cette fois, dans son texte intitulé « La valeur du corps », Rhoze critique une performance de Spencer Graal intitulée *Se rendre hommage, enfin!* Au cours de celle-ci, l'artiste est kidnappé et séquestré pendant deux semaines par ses ravisseurs.

Je relevai rapidement plusieurs petites choses qui m'amuserent. D'abord, le lieu où la performance était réalisée n'est pas clairement identifié. Rhoze indique uniquement « un local loué de la rue Ontario Est », mais précise que l'action se déroule au second étage et que « le local donne sur une ruelle ». De plus, il faut admettre que le déroulement de l'enlèvement n'est pas facile à accepter. Les kidnappeurs auraient immobilisé l'artiste à l'aide de ruban collant et l'auraient enlevé par la fenêtre. Mais lorsque l'on considère que la performance a eu lieu au deuxième étage de l'édifice, on peut se demander comment les ravisseurs ont pu descendre le corps de l'artiste sans rencontrer de problèmes majeurs. D'ailleurs, le texte reste ambivalent sur le caractère réel ou fictif de l'enlèvement, ce qui augmente encore un peu la suspicion du lecteur.

Par ailleurs, l'iconographie semble avoir été choisie en fonction de son ambivalence. Si les images de la séquestration peuvent être reçues comme véritables, ce n'est pas le cas de celles du kidnapping. Le caractère statique des personnes sur les photos de cette séquence saute aux yeux et donne l'impression d'une mise en scène, alors qu'elles doivent illustrer sinon une performance, du moins une action. On a plutôt la conviction qu'elles ont été prises lors d'une reconstitution de l'événement. Il est aussi amusant de constater que le texte parle de deux ravisseurs alors que les photos n'en montre qu'un seul.

Encore une fois, j'eus la nette impression de me retrouver devant un canular. Afin d'en être certain, je commençai une recherche sur l'artiste, bien que Rhoze précisait que l'opuscule de l'événement indiquait « que depuis plusieurs années, l'artiste cumule les échecs autant auprès des organismes de subvention, des centres d'artistes, que des critiques d'art ». Ce n'est qu'au moment d'écrire son nom sur un moteur de recherche Internet que je réalisai le caractère incongru de son patronyme : Graal. Comment pouvais-je espérer trouver quelque chose dans ces 4 280 000 pages recensées dans Google au mot graal, alors qu'en inscrivant « Spencer Graal » je n'obtenais pour résultat que les références au texte lui-même ? Toutes les personnes que j'ai alors consultées ignoraient tout de cet artiste et de cette performance.

Peu à peu, je me suis mis à penser que ces deux textes étaient de pures créations. Cependant, je ne parvenais pas à clairement déterminer s'il s'agissait de simples fictions ou de véritables canulars. Et puis coup de veine, une collègue qui œuvrait au sein d'*Ex situ* au moment où le premier texte fut publié, me mit en contact, via courriel, avec Pascal Rhoze. Ce dernier refusa de me rencontrer, mais accepta de répondre à quelques-unes de mes questions par échange de courrier.

La personne avec laquelle j'échangeais admit sans aucun problème qu'elle utilisait un pseudonyme. De fait, il s'agit d'un des pseudonymes qu'elle utilise dans le cadre de ce travail (il existerait alors d'autres textes de nature semblable signés de noms différents). J'en conclus qu'il s'agissait d'une démarche qui questionnait la valeur accordée à la signature, que ce soit celle de l'artiste ou celle du critique ou de l'historien. En se disséminant sous divers hétéronymes, l'artiste semblait vouloir couper court à l'investissement du système dans la singularité de son être ou de son « génie » créateur.

Bien qu'il ne repoussait pas directement mes interprétations, mon interlocuteur tenait surtout à revendiquer la possibilité de publier des textes sur des expositions ou des activités artistiques qui n'avaient pas réellement lieu. Selon lui, ces textes devaient être

considérés comme des créations artistiques, non au sens de créations littéraires, mais comme des créations en arts visuels au même titre que les travaux conceptuels. Il s'agissait d'œuvres potentielles (d'où la référence au Collège de Pataphysique, qui en fait renvoyait à l'Oulipo), qui auraient pu être réalisées, mais dont la réalisation n'était pas nécessaire pour qu'elles existent.

Alors que je lui faisais remarquer que son geste de création pouvait être interprété comme une critique des revues et la mise en lumière des faiblesses des comités de rédaction de ces revues qui avaient permis la publication de ces textes (et des autres sous différents pseudonymes), il m'affirma que ce n'était pas le but recherché. La publication était uniquement le lieu d'exposition de ses créations. Il s'agissait certes de mystifications, mais nullement de canulars qui cherchaient à déstabiliser le milieu de l'art.

Au bout de l'exercice, me butant au désir de l'artiste à conserver son anonymat, je dus me résoudre à simplement dévoiler ce pot au Rhoze, tout en étant très conscient qu'en publiant ce texte, je légitimais théoriquement son travail, sans savoir si cela n'affecterait le sérieux de ma démarche et la crédibilité de la revue. » (Demers, 2006)

Signé Jonathan Demers ²

² Publié dans la revue *ESSE*. Vous retrouverez ce texte dans sa version imprimée originale dans la boîte no. 3.

Vous venez de lire l'article clôturant le travail d'*Oeuvres sans demeure*. Il a été publié dans le numéro 60 de la revue *ESSE* portant sur le canular. En signant ce texte Jonathan Demers, je me suis frotté pour la première fois de si près à Pascal Rhoze. Jamais auparavant je n'ai pu donner d'indices, à l'intérieur même d'un texte, d'un lien probable entre moi et cet historien d'art inventé. Je l'ai fait délibérément par souci de garder tout ce travail dans le plus grand secret. Aujourd'hui, je suis devant un problème quasi irrésoluble : en faisant de ce travail de détournement un mémoire de maîtrise, je me suis heurté à un problème ontologique embêtant : comment théoriser un travail conceptuel qui se veut à l'extérieur de toute nomination en tant qu'art? En d'autres termes, comment théoriser une œuvre invisible sans toutefois la rendre visible, et du coup lui donner un tout autre sens? En ces termes, je me vois dans l'obligation de mettre au jour une partie de mon travail, contraintes académiques (théoriques) obligent. C'est pourquoi j'ai divisé ce mémoire selon deux modes de réception possibles de mes textes publiés sous le pseudonyme Pascal Rhoze. Dans un premier temps, il nous est permis de considérer ces textes comme un trompe-l'œil, une mystification ou même un canular. Le premier chapitre fait état d'un certain nombre de pratiques tant visuelles, littéraires que conceptuelles qui ont inspiré ma volonté de construire des œuvres ayant comme unique lieu d'exposition la publication. Ensuite, une description de chacun des textes publiés sous le nom de Pascal Rhoze ainsi que les éléments relatifs à la construction de ce personnage, seront décrits. Finalement, pour clore la première option théorique de ce mémoire, seront élaborés les différents concepts que sont le trompe-l'œil, le canular, la mystification ainsi que la supposition d'auteur tout en les liant aux *œuvres sans demeure*. Ce chapitre peut exister que parce que je dévoile le caractère fictif des ces textes.

Comme je viens de le mentionner, j'ai dévoilé, pour des raisons académiques, les textes publiés sous le pseudonyme Pascal Rhoze. N'eut été de ces exigences « diplomatiques » je n'aurais rien dévoilé du tout. Étant conscient de cela dès le début du projet, j'ai aussi publié d'autres textes de même nature sous d'autres noms. Une partie de mon projet initial existe donc quelque part, mais je ne vous dirai pas où. Les considérations

théoriques de ces œuvres invisibles et sans demeure sont tout autres. C'est pourquoi le dernier chapitre de ce mémoire discutera de l'œuvre à partir de son non-dévoilement. C'est là la seconde option théorique me permettant d'appréhender ce travail dans toutes ses avenues possibles – et ce, à partir du point central de sa réception (dévoilé/non dévoilé). Ces questions seront abordées, entre autres, en citant en exemple la XV^e Biennale de Paris 2006 à laquelle j'ai participé, sans qu'ils le sachent eux-mêmes.

CHAPITRE I

CONTEXTE HISTORIQUE ET INSPIRATIONS

Mystification. Canular. Pastiche. Simulacre. Supercherie. Subterfuge. S'il est possible de donner des définitions globales pour chacun de ces concepts, il est en revanche plus difficile d'expliquer une œuvre précise par un de ces termes. En effet, à travers différentes lectures j'ai perçu une certaine confusion entre ceux-ci. Peut-être pourrions-nous parler, au lieu de confusion, de perméabilité? Puisqu'il n'existe aucune définition précise et universelle sur laquelle tous les auteurs s'entendent, je puiserai çà et là dans ce qui a été dit pour décrire ce qui a inspiré ce travail. Cependant, j'ai dû mettre l'accent sur la mystification qui correspond davantage au premier aspect théorique de ce mémoire – le dévoilement. Cela étant, je discuterai aussi du canular, de la supposition d'auteur, ainsi que de la supercherie. Les considérations qui suivent ne tenteront donc pas de s'encombrer de quelques concepts que ce soit ; elles s'attarderont plutôt à des pratiques précises pouvant aider à mieux comprendre les sources de mon travail.

Introduction

Souvent considérés comme un lieu privilégié de liberté, la mystification et le canular sont des modes de construction (ou de déconstruction) de la réalité qui n'ont, pour ainsi dire aucune règle. Dans certains cas, une éthique (ou morale) envers les victimes potentielles peut servir de censure, même si pour la majorité, la conscience de l'autre n'est pas un obstacle au plan à réaliser. C'est une des raisons pour laquelle faire une histoire de la mystification ou du canular ne serait pas restreinte au domaine des arts. Ce dernier possède ses plus célèbres exemples, comme Orson Welles qui, en 1938, annonçait sur les ondes de CBC que la terre était envahie par des extra-terrestres. Les *Yes Men*³ en sont aussi un illustre exemple, que l'on placerait par contre entre l'art et l'activisme. On compte aussi au nombre des grandes mystifications, parfois immorales, de nombreuses activités criminelles. Rappelons que la mystification n'est pas un genre, mais plutôt une manière de détourner la réalité pour en faire émerger une nouvelle. Ainsi, les motivations pouvant mener une personne à mystifier sont aussi nombreuses qu'il y a de mystifications. Celles des artistes sont principalement liées à des questionnements entre le vrai et faux, entre le réel et l'imaginaire, entre le perceptif et le cognitif, souvent empreint d'une dimension de jeu importante. À l'opposé, certaines des plus intelligentes et complexes mystifications ont comme auteurs des criminels notoires travaillant dans un but pécuniaire. C'est le cas entre autres de Mark William Hoffman⁴ qui empocha plusieurs millions de dollars en mystifiant par le texte. Son créneau était le texte ancien, et parfois même biblique, qu'il copiait, et parfois même inventait, dans le but de porter

³ Les *Yes Men* sont des activistes du canular dénonçant le libéralisme. Composé de Jacques Servin et d'Igor Vamos, ils orchestrent à leur début un faux site Internet sur George Walker Bush, pour ensuite pasticher avec beaucoup de ressemblance le site de l'OMC en utilisant les anciennes initiales gatt.org. Via ce site, les *Yes Men* répondent à des questions de la part d'entreprises et vont même jusqu'à se faire inviter à prononcer des conférences partout dans le monde. Croyant inviter l'OMC à intervenir lors d'une conférence sur les textiles du futur, une entreprise de Finlande invite par la voie du site gatt.org les deux épigones à prononcer une conférence. Le discours qu'ils y livrent fut une apologie de l'esclavage à domicile, présentation qui ne suscita, nous dit-on, aucune réaction particulière de la part des spectateurs. Puisque leur canular est aujourd'hui connu de tous, ils ont leur véritable site Web : <http://theyesmen.org>. Le groupe qui existe toujours invite les internautes qui visitent leur site à s'engager avec eux.

⁴ Marc William Hoffman est né le 7 décembre 1954. Il est un des plus célèbres contrefacteurs de l'histoire de la reproduction (confection) de textes anciens. Il purge aujourd'hui une peine d'emprisonnement à perpétuité après avoir été reconnu coupable en 1988 de deux meurtres commis en 1985.

atteinte à l'Église. Là où Hoffman devint mystificateur et non un simple faussaire, c'est qu'il n'a pas seulement imité à merveille certains documents, mais il en a inventés certains de toutes pièces. Les magiciens seraient aussi au nombre des mystificateurs, essayant de mystifier la « galerie » à l'aide de tours ou d'illusions. Un exemple populaire serait le film *L'illusionniste*, qui respecte assez fidèlement les règles de la mystification : l'illusionniste vous fait croire que vous avez trouvé son secret, alors que celui-ci est ailleurs et beaucoup plus profond. Une mystification anticipera de plusieurs degrés les découvertes des spectateurs, pour qu'au moment où ces derniers croient avoir démystifié l'illusion, tout s'effondrera et ceux-ci réaliseront qu'ils n'ont trouvé ce que l'on a bien voulu qu'ils découvrent. Nous verrons les règles de la mystification plus en détail dans le chapitre 3 qui en décrira les grandes matrices.

Le chapitre que voici ne tente pas de faire une histoire exhaustive de la mystification ou du canular. Il tente plutôt d'en citer quelques-uns qui m'ont permis de penser ma mystification dans le contexte artistique actuel. Ces modèles permettent de penser l'objet d'art, son auteur, sa localisation et sa matérialité d'une tout autre manière. La matière ne serait-elle pas désuète? Son récit serait-il suffisant dans la construction de sa valeur artistique? Voilà certaines des questions, puisées chez ces artistes, à partir desquelles j'ai pensé ce travail de maîtrise.

Je ne peux passer sous silence l'œuvre de Marcel Duchamp que j'aborderai à partir du concept de mystification. De quelle manière cet aspect de la pratique duchampienne fait écho aux faux textes théorisés dans ce mémoire? Davantage liés au monde littéraire, Boris Vian et Romain Gary ont pour leur part « transformé » certaines réalités concernant « l'auteur », illustrant la « supposition d'auteur » comme procédé de mystification important. Je ne peux pas non plus passer sous silence une mystification des plus contemporaine et locale qu'est celle du film *Rechercher Victor Pellerin*.

1.1 Marcel Duchamp et les Ready-mades

Est-il possible de faire une brève histoire de la mystification sans parler de Marcel Duchamp, et particulièrement de ses ready-mades? Assez près à certains égards de l'art conceptuel, ils nous permettent d'aborder plusieurs thèmes relatifs à ma pratique. De plus, mon alter ego historien d'art, Pascal Rhoze partage phonétiquement le nom du pendant féminin de Duchamp (Rose Sélavy). À titre indicatif seulement, rappelons que la majorité des ready-mades ont été faits parallèlement au *Grand Verre*⁵. Au départ objets sans grande valeur, les ready-mades sont devenus plus tard de véritables paradigmes en tant que pratiques artistiques du XX^e siècle. Faisant à l'origine partie du processus de création du *Grand Verre*, ce n'est qu'en 1915, dans une lettre que Duchamp écrit à sa sœur, que les ready-mades deviendront autonomes. Voici ce que Duchamp affirme à propos de ses ready-mades (en 1961); dans *Duchamp du signe* :

En 1913 j'eus l'heureuse idée de fixer une roue de bicyclette sur un tabouret de cuisine et de la regarder tourner. [...]. À New York en 1915 j'achetai dans une quincaillerie une pelle à neige sur laquelle j'écrivis : « En prévention du bras cassé » (*In advance of the broken arm*). [...]. Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces *ready-mades* ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence *visuelle*, assortie au même moment à une absence totale de bon ou de mauvais goût... en fait une anesthésie complète. (Duchamp, 1994, p. 191)

Si nous ne sommes pas aptes à juger de l'honnêteté de Duchamp quant à ce qu'il a historiquement fait entre 1913 et 1915, la manière dont il a choisi ou fait ses ready-mades, nous pouvons cependant dire que Duchamp a visé juste lorsqu'est venu le temps de théoriser cette pratique. Que les ready-mades aient été concrètement réalisés par lui ou non, est-il si important? Si certains puristes croient que cette réalité est importante pour définir la nature exacte de ces « objets », ma position sur la question est tout autre.

⁵ Le *Grand Verre* fut pensé et réalisé entre 1912 et 1923, date à laquelle Duchamp abandonne le chantier définitivement inachevé. Quelques années plus tard, en 1934, il publie à trois cent exemplaires les brouillons fondateurs de cette œuvre marquante du XX^e siècle qu'il met dans une luxueuse boîte de velours vert. La *Boîte verte* est constituée de 93 feuilles volantes que Duchamp a recopiées intégralement à partir de ses notes personnelles sur le *Grand Verre*. Après les avoir faits imprimer sur un papier identique à ses notes, il en déchire les contours, encore une fois, de façon à les rendre identiques à ses notes originales. Sur le couvercle de cette boîte est inscrite à l'aide de pointillés la fameuse phrase « la mariée mise à nu par ses célibataires, même ».

Duchamp a construit une pensée artistique à travers des objets et des textes théoriques indissociablement liés les uns avec les autres. Peu importe la nature véritable et intrinsèque des œuvres, et Duchamp lui-même ne semble pas y accorder trop d'importance (il en a commandées des rééditions faites « de mains d'hommes »), **ce qu'il en dit les transforme**. J'ai donné peu d'importance à la réalisation concrète et réelle des œuvres décrites dans mes textes, sans toutefois soustraire la matière à l'idée (réalisation publique versus illustration théorique dans les revues), tout comme Duchamp donne aux objets un poids théorique (et artistique) et ce, peu importe l'historicité de ces mêmes objets (est-ce lui qui les a réalisés, ou les a-t-il froidement trouvés, comme il l'affirme, ou « intelligemment » trouvés ?).

Cela étant dit, j'aimerais porter ma réflexion sur la part du jeu, sur la mystification, que Duchamp aurait installées entre la dimension physique et théorique de ses ready-mades. Dans son catalogue d'exposition *L'Empreinte*, Georges Didi-Huberman redonne à l'objet duchampien sa valeur artistique, une valeur équivalente à l'Idée – que certains auteurs ont injustement valorisée chez Duchamp, allant même jusqu'à réduire sa pratique à cette seule Idée. Bien que Duchamp semble affirmer le contraire dans ses textes théoriques comme dans l'extrait que nous venons de citer à propos des ready-mades, il réhabilite le savoir-faire, alors qu'il affirme lors d'un entretien avec X, que:

[...] vous-même, vous avez élargi, enflé et fait exploser les limites de la création selon votre « intelligence » propre.

- Peut-être. Mais j'ai peur du mot « création ». Au sens social, ordinaire, du mot, la création, c'est très gentil mais, au fond, je ne crois pas à la fonction créatrice de l'artiste. C'est un homme comme un autre, voilà tout. C'est son occupation de faire certaines choses, mais le *businessman* fait aussi certaines choses, comprenez-vous? Le mot « art », par contre, m'intéresse beaucoup. S'il vient du sanscrit, comme je l'ai entendu dire, il signifie « faire ». Or tout le monde fait quelque chose et ceux qui font des choses sur une toile, avec un cadre, s'appellent des artistes. Autrefois on les appelait d'un mot que je préfère : des artisans. (Didi-Huberman, 1997, p. 123)

Duchamp se présente alors en bricoleur : « Ah si. Si. Je suis tout à fait manuel. Je répare souvent des objets » (Didi-Huberman, 1997, p. 124). Suivant les travaux controversés de

l'historienne d'art Rhonda Roland Shearer⁶, qui affirme qu'elle n'a trouvé aucun objet semblable à certains ready-mades lors de recherches historiques sur le genre de portemanteau ou de pelle disponibles dans les quincailleries à cette époque, est-ce que Duchamp pourrait être l'artisan ou le « réparateur » de ses propres ready-mades? Aucune preuve tangible ne peut nous le confirmer. Comme le montre Didi-Huberman, si l'Idée chez Duchamp est importante, l'objet l'est tout autant. L'œuvre est à la fois un objet et l'impulsion intellectuelle liée à cet objet. Duchamp l'illustre merveilleusement avec la *Boîte verte*, qui ne doit pas être perçue comme un commentaire sur une œuvre, mais plutôt comme un des volets du diptyque (*Grand Verre / Boîte Verte*). Le lien entre le théorique (commentaire inclus dans la *Boîte verte*) et la pratique (l'œuvre) y est très important. Ce genre de considération entre le « commentaire sur l'œuvre » et « l'œuvre » est lié à ma pratique. J'ai tenté de questionner le rapport entre l'idée que l'on peut se faire d'une œuvre (à partir d'un article) et l'œuvre réalisée dans un contexte de présentation standard. Où se trouve exactement l'œuvre dans les articles que je publie? Quelle est *l'exposition* ? Le texte, l'idée de l'exposition, le dévoilement de l'invention ou encore la persuasion ? Si toutes ces réponses sont bonnes, le sens que l'on peut donner à l'œuvre selon la réponse n'est pas le même. C'est, entre autres, ce que je tente de démontrer dans ce mémoire.

Pour ces raisons que je viens de nommer un peu trop succinctement, la notion de mystification peut être imputée à Duchamp. Il y a une ambiguïté chez lui qui ne sera jamais dissipée. C'est en partie ce qui fait de cette pratique une mystification. N'oublions pas que Duchamp a fait partie du Collège de Pataphysique et qu'il a été un grand joueur d'échecs. Je me permets l'analogie un peu simpliste selon laquelle Duchamp aurait constitué son Œuvre comme une partie d'échecs. Pour mystifier, il faut planifier, tout planifier ce qui est planifiable, et surtout anticiper. Il faut aussi s'ajuster aux mauvaises

⁶ Les travaux de Rhonda Roland Shearer sont publiés dans la revue en ligne *Tout-Fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal* (www.toutfait.com). Certains remettent en question ces recherches à cause de leur manque de preuve tangible.

anticipations et utiliser celle-ci pour transporter la joute ailleurs, où la victoire sera à nouveau possible – parce qu’au final, la part de jeu n’est pas négligeable, tant chez Duchamp que dans mon travail.

Jusqu’à quel point une mystification appartient-elle à celui qui l’amorce? Une fois lancée dans le monde, elle devient en quelque sorte hors de contrôle, se laissant porter par les aléas des rencontres qu’elle fera. Elle sera reprise par ceux qui s’y intéresseront. En ce sens, la mystification est à l’extérieur du monde. Elle se glisse entre les corps qui la heurtent, pour évoluer entre les paroles et les gestes de ceux qui tentent de la cerner. C’est ainsi que je définis les ready-made. Le génie de Duchamp est d’avoir dirigé nos interprétations en nous laissant croire qu’elles étaient les nôtres. N’étant pas au départ conçus comme des mystifications, les ready-mades le seraient devenus plus tard, au moment où Duchamp a commencé à les théoriser. C’est la théorie qui définit l’objet duchampien, et l’objet revient ensuite sur la théorie pour former une spirale infinie de sens, entre un objet inutile et tout ce qu’il est possible de lui faire dire.

1.2 Supposément, Vernon Sullivan

La supposition d’auteur est aussi un thème important de ma pratique. Nous verrons dans le chapitre 3 les implications théoriques de celle-ci. Pour l’instant, en voici une définition globale qui servira à comprendre les exemples décrits plus loin. La supposition d’auteur fonctionne à partir du moment où un auteur X, se donne un nom Y inventé, dans le but de dissimuler sa véritable identité. Les raisons pour lesquelles ces auteurs utilisent ce procédé sont nombreuses, et dans la majorité des cas, inextricablement liées au contexte. Par exemple, lorsque Duchamp signe *Fontaine* du nom R. Mutt, le contexte dans lequel il réalise son œuvre ne lui permet pas de signer de son propre nom. Faisant partie du jury qui ne devait rien refuser, Duchamp ne pouvait signer son nom (l’œuvre fut malgré tout refusée). L’aurait-elle été si le nom de Duchamp y avait figuré.

Un des cas célèbres de supposition d'auteur est celui de Boris Vian, qui s'est transformé en Vernon Sullivan le temps, entre autres, de *J'irai cracher sur vos tombes* (Vian, 1980). Le 20 novembre 1946, les éditions du Scorpion publient la traduction française de *Ye shall defile and destroy them* de Vernon Sullivan, dont Vian signe la préface en plus d'en être le traducteur. Ce roman était en fait un pastiche des romans noirs américains : « Il s'agissait en effet de pasticher, voire de caricaturer les romans noirs américains de la *hard boiled school*, et Vian réunit à cette fin les ingrédients indispensables : une forte dose de lubricité brutale, généreusement arrosée de whisky et de Coca-cola » (Jeandillou, 1989, p. 366). Dès le lendemain de la publication, la presse s'offusque face au roman qu'elle qualifie « d'impudeur déchaînée » et « d'incivilité malhonnête ». Rapidement, on associe la paternité du roman à son traducteur, qui s'en défendra longtemps.

Un élément intéressant de cette histoire est qu'à un certain moment, la mystification qu'orchestre Vian lui échappe. Reprise par les détracteurs du roman, suivront des poursuites judiciaires et autres véhémences extérieures contre Vian. Un de ces exemples se déroule le 28 mars 1947, où l'on découvre une femme étranglée par son amant dans une chambre d'hôtel près de la gare Montparnasse. Sur un meuble, on retrouve « un roman, *J'irai cracher sur vos tombes*, ouvert à la page même où se trouve décrit le meurtre commis par le héros de Boris Vian » (Jeandillou, 1989, p. 367). Loin d'avoir inspiré ce genre d'atrocité, mes textes ont aussi été repris par de tiers acteurs qui ont contribué à la mystification elle-même. Par exemple, une collègue de classe qui, lors d'un séminaire de maîtrise à l'UQAM, cita en exemple l'exposition *À travers toi*. J'étais alors présent dans la salle de cours, et j'ai dû me contenir pour ne pas éclater de rire. Elle s'est appropriée, sans le vouloir bien sûr, l'objet de mystification pour lui donner une vraie existence, une historicité que je n'aurais pu planifier. Une fois lancée dans le monde, la mystification peut mourir au premier tournant, comme elle peut aussi grandir de manière exponentielle. Si certaines choses sont contrôlables, une partie du procédé mystificateur est laissée au pur hasard :

Le cas de Vernon Sullivan est à la fois exemplaire et original, dans la mesure où s'y trouvent développées les conséquences les plus extrêmes de ce qui passe

habituellement, aux yeux des Pouvoirs publics qui se gardent bien de sévir, pour une *innocente supercherie*. Tandis que Vian cherchait à dénoncer les persécutions raciales par le truchement d'un auteur supposé, il s'est trouvé lui-même, en tant qu'auteur réel et responsable, victime d'une véhémence campagne de persécution journalistique, juridique et policière. (Jeandillou, 1989, p. 367)

Si, dans le cas de Vian, Sullivan s'est retourné contre son créateur, il lui a tout autant permis un succès littéraire important. Disons toutefois que ce n'est pas inévitablement le sort que réserve toute « supercherie » à son auteur. Chacune ayant ses propres répercussions et ses propres caractéristiques. Par exemple chez Joseph Beuys, toute l'ambiguïté concernant son histoire personnelle a contribué à construire son « personnage artistique ». Ou serait-il peut-être plus juste de dire que son art aurait plutôt défini son passé, l'interrelation entre Beuys, son art et sa vie étant comme les vertèbres d'une même colonne vertébrale ? En fait, nous ne pouvons les concevoir que dans un mouvement global, dissimulant certains axes essentiels. L'invention d'une réalité (b), tant chez Beuys, chez Vian que chez Rhoze, participe à une seconde réalité inventée (c) à partir de la première invention (b) – c'est là que naît l'imprévisible ! Pour le dire plus simplement, il y a d'abord une réalité (a), ou un rien-du-tout (a), ensuite une invention (b) à partir de la réalité (a) et finalement, une sur-invention (c), souvent hors de contrôle du créateur ; c'est tout ce que les gens racontent sur (b), ou sur la relation entre (a) et (b) (les lettres concordent avec les deux tableaux qui suivent). C'est à ce moment par exemple que Vian est à la fois traîné devant la justice et couronné d'un succès de vente.

Cet exemple peut être reporté sur ma pratique en donnant véritablement une matérialité autre que celle des textes à mes œuvres (j'entends ici les œuvres auxquelles je fais référence dans les textes) – entre autres, par le biais de cette étudiante racontant l'exposition à tous ses collègues. Le recours au concept d'imitation chez Platon peut être utile pour comprendre les différentes couches de re-présentation auxquelles nous avons affaire. L'imitation (l'image d'une chose) chez Platon est un mensonge de troisième degré si on la compare à l'objet fondamental qui est pour lui l'Idée. Il y a donc par

exemple, l'idée du lit, ensuite le lit lui-même (déjà une représentation) et finalement la représentation (de la représentation) du lit⁷.

a idée du lit modèle	b le lit	c la représentation du lit
-----------------------------------	--------------------	--------------------------------------------

Tableau 1.1

Dans mon cas, j'ai éliminé la section **b** du schéma : il n'y a jamais eu d'exposition. Sauf que lorsque l'étudiante décrit cette exposition, elle ne parle pas de **b**, mais bien de **a**. Donc **a** arrive à exister dans le discours (**c**) de cette étudiante. Le mystificateur a comme terrain de jeu l'espace **b**, inexistant. Le reste lui échappe en quelque sorte, et c'est précisément ce qui peut provoquer l'imprévisible.

a le texte à propos de l'exposition	b L'exposition	c ma collègue qui raconte l'exposition en classe
-----------------------------------------------------	--------------------------	---------------------------------------------------------------------

Tableau 1.2

1.3 Supposément, Émile Ajar

Le cas de Romain Gary est aussi célèbre et jusqu'à un certain point semblable à celui de Vian. En 1975, il publie, sous le nom d'Émile Ajar, *La vie devant soi*. Trente ans après avoir gagné le prix Goncourt, il l'obtient une seconde fois grâce à ce roman. Toutefois, ce prix n'est habituellement attribué qu'une seule fois à la même personne ! Ainsi, Ajar (Gary) le refusa :

⁷ J'emprunte cet exemple célèbre à la *République*, X, 596a sq.

Le succès fut d'autant plus considérable (800 000 exemplaires très vite vendus) que le « mystère Ajar » s'épaississait encore. Ayant besoin d'un intermédiaire pour traiter avec l'éditeur, Gary fit appel à son petit-cousin, et c'est ainsi Paul Pavlowitch qui endossa l'énigmatique et ombrageuse personnalité de l'auteur supposé. Il ne dévoile pas immédiatement sa véritable identité ; en faisant passer Émile Ajar pour le pseudonyme de Hamil Raja (faux papier à l'appui), il redoublait la mystification, puisque son rôle de prête-nom, il l'assumait aussi sous un faux nom. (Jeandillou, 1989, p. 441)

Un peu plus tard, on fit des rapprochements avec Gary qui s'expliqua en disant qu'il était tout à fait normal qu'un écrivain comme Ajar se soit inspiré de lui, déjà un écrivain de renom à cette époque. Ce jeu de Gary dura jusqu'après sa mort en 1980. C'est Pavlowitch (1981), prisonnier de ce personnage littéraire, qui révéla la mystification dans *L'homme que l'on croyait*. Encore une fois, les proportions que prit la mystification dépassèrent l'entendement, allant même jusqu'à soustraire une vie à une autre. L'annonce de Pavlowitch eut l'effet d'une petite bombe dans le milieu littéraire que l'on qualifia de « magistrale imposture ». Bien entendu, le personnage de Rhoze n'est pas aussi important que celui de Gary. Cependant, l'orchestration d'une doublure prenant la place de l'auteur véritable est semblable. S'il est facile, en effet, de signer un texte sous un pseudonyme, il est autrement difficile de se présenter en public sous un autre corps.

L'expérience fut néanmoins tentée : du 27 au 29 octobre 2006 se tenait au Musée d'art contemporain de Montréal le colloque *La critique d'art entre diffusion et prospection* auquel je n'ai pu assister. Yann Pocreau y faisait une conférence ayant pour titre « L'écriture critique comme pratique artistique ». Lors de la période de questions, un intervenant s'est présenté au micro comme étant Pascal Rhoze (un premier ami à moi jouait son rôle). Le lendemain, lors d'une autre conférence, un autre interlocuteur se présentant au micro pour adresser une question au conférencier, se présenta aussi sous le nom de Pascal Rhoze (un second ami à moi jouait aussi ce rôle). Il s'agissait donc de la même « personne », mais pas du même corps. Sachant que les gens qui assistaient au colloque connaissaient les textes de Rhoze (certains les avaient même publiés), j'ai tenté de démontrer que le travail de représentation (de Pascal Rhoze) dépassait celui du texte. Le

problème méthodologique auquel je fais face lors d'une action de ce genre, est que je n'ai pas d'accès immédiat aux conséquences de cette mise en scène. Je dois attendre et être attentif aux échos, sans quoi, je dois laisser planer l'œuvre en me disant que peut-être personne n'a saisi le subtile subterfuge dans lequel je voulais les embarquer. Malgré tout, l'implication théorique de cette manifestation suggère, au même titre que Gary, qu'en plus de se cacher sous un nom, le pseudonyme possède une identité et personnalité. Cette personnalité que j'ai attribuée à Pascal Rhoze est surtout perceptible dans les courriels qu'il échangea avec les revues. Vous trouverez ces courriels dans les boîtes qui accompagnent ce texte.

1.4 *Rechercher* [supposément] Victor Pellerin

La construction de personnage artistique n'est pas exclusivement réservée au domaine littéraire. En 2006 parut le film de Sophie Deraspe *Rechercher Victor Pellerin*. Ce film fut présenté par sa réalisatrice dans l'espace public comme un documentaire véridiques. Elle a tenté de faire croire que Victor Pellerin était vraiment artiste et qu'il avait vraiment existé. Nous pouvons dire aujourd'hui que ce film était en fait un docu-fiction. L'objet réussi de Deraspe joue justement sur l'ambiguïté entre le vrai et le faux. Elle nous présente le portrait de cet artiste peintre des années 80 qui, en 1990, aurait détruit toute sa production pour ensuite disparaître. Cependant, en observant attentivement, plusieurs indices (un peu trop visibles) sont là pour nous dire que nous sommes devant une mystification. Voici ce que l'on trouve sur le site Internet du film sous la rubrique : *Le film*

LE FILM

Synopsis :

En 1990, Victor Pellerin, jeune peintre et coqueluche de son milieu, brûle toute son œuvre avant de disparaître sans laisser de traces. Quinze ans plus tard, la documentariste Sophie Deraspe fait un retour sur les événements passés, rencontrant les proches et les personnalités aujourd'hui bien connues qui ont subi l'influence trouble de Victor Pellerin. Alternant entrevues et cinéma direct, le film plonge dans l'univers de ce personnage charismatique et tente de cerner les contradictions et motivations de chacun à préserver leur version de la vérité.

Une production Les films Siamois en collaboration avec Darling Films Produit

avec la participation financière de : SODEC, de Téléfilm, du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des Arts et des Lettres du Québec

PRODUCTEUR DÉLÉGUÉ : Serge Noël PRODUCTEUR EXÉCUTIF :
Douglas Bensadoun PRODUCTEUR CONSEIL : Luc Déry

RÉALISATION ET SCÉNARIO : Sophie Deraspe, Histoire de Denis Langlois et
Sophie Deraspe

DISTRIBUTEUR AU CANADA ET AUX ÉTATS-UNIS : Atopia Canada - 1h42
m- 2006 - 35 mm

AVEC :

Eudore Belzile, Élisabeth Legrand, Anne Lebeau, Éric Devlin, Olga Korper, Julien
Poulin, Alain Lacoursière, Mathieu Beauséjour, Sheila Ribeiro, Sylvain Bouthillette,
Maria-Luisa Fernandes, Plastik Patrick, Jean-Frédéric Messier, Victor Pellerin,
Antonin Sorel.

AVEC ÉGALEMENT :

Adrian Burhop, Francisco Calmeron Arenal, Catherine Chagnon, Adam Chaki,
Jean « Johny » Chouinard, Andrew David, Olivier Gagnon, Dana Gingras, Donald
Goodes, Salvatore Guerrera, Benoît Lachambre, Bruno Lamoureux, Macha
Limonchick, Mathilde Monard, Patrick Naud, Manon Oigny, Sacha Samar, Nick
Tedeschi, Jordi Ventura, Patrick Watson.

DIRECTION DE LA PHOTOGRAPHIE : Sophie Deraspe DIRECTION
ARTISTIQUE : Antonin Sorel 1ER ASSISTANT DIRECTEUR ARTISTIQUE :
Suzanne Déry 2E ASSISTANT DIRECTEUR ARTISTIQUE (A.S.) : Roger Araya
1ER ASSISTANT RÉALISATEUR : Marc Larouche 2ÈMES ASSISTANTS
RÉALISATEURS : Guillaume Paquin-Boutin & Dji Haché 1RE ASSISTANTE À
LA CAMÉRA : Ina Lopez CAMÉRAS ADDITIONNELLES : Ina Lopez &
Marc Lemieux DÉCORATEUR (A.S.) : Carlos Uren MONTAGE IMAGE :
Sophie Deraspe SON : Frédéric Cloutier MUSIQUE ORIGINALE : Julien Roy
CONSEILLERS À LA SCÉNARISATION : Philippe Falardeau & Kristiana
Nicolae DIRECTRICE DE PRODUCTION : Florisabel Fernandez PEINTRE
CONSEIL : Sylvain Bouthillette CHEF COSTUMIER (A.S.) : Elizabeth White
GRAPHISME ET EFFETS VISUELS : Jean François Vézina, Pedro Pires &
Robin Simpson CHEF ÉLECTRICIEN : Hugo Roy CHEF MAQUILLEUSE :
Marie-Claude Langevin RÉGISSEUR DE PLATEAU : Marc Larouche
PHOTOGRAPHE DE PLATEAU : Jean-François Vézina

ÉQUIPE SUD-AMÉRICAINE

DIRECTRICE DE PRODUCTION : Florisabel Fernandez 1ER ASSISTANT
 RÉALISATEUR : Francisco Salmeron ASSISTANTS DE PRODUCTION :
 Gonzalo Trejos & Rodrigo Rojas.⁸

Un second élément intéressant que l'on trouve sur le site du film est la rubrique *Personnages*. On y retrouve une biographie sommaire des personnages les plus importants du film. Voici ce qu'on peut y lire sur le personnage central :

Personnages
Victor Pellerin

Né en 1960, en Abitibi, au Canada, sous le nom de Luc Gauthier, Victor Pellerin est le fils de Maria-Luisa Fernandez, d'origine portugaise, et de Michel Gauthier, né à Montréal. Prospecteur minier, ce dernier a entraîné sa famille sur les sols québécois, sud-africain et brésilien. C'est d'ailleurs dans ce dernier pays que Luc Gauthier fera la connaissance d'Eudore Belzile, alors jeune ingénieur travaillant pour son père. Cette relation quasi filiale se poursuivra au cours des multiples périples de Luc Gauthier, qui le conduiront à expérimenter la vie auprès de guérilleros nicaraguayens, en tant que commerçant de plantes exotiques en Europe puis comme artiste émérite résidant au Canada et épousant alors le nom de Victor Pellerin. Les dernières traces que l'on connaît de lui sont celles de son autodafé, perpétré à Montréal à l'hiver 1990. Il laisse alors dans le deuil famille et amis, en plus d'avoir semé une controverse entourant la destruction de son œuvre.⁹



Internet est devenu un lieu de mystification par excellence. Nous n'avons qu'à penser aux Yes Men par exemple qui ont construit de faux sites Internet aux allures de véritables. Tout y est répertorié et plus un site est élaboré, plus sa crédibilité est grande. Nos recherches web sur Victor Pellerin nous ont donné 4 références n'ayant aucun lien, à première vue, avec le film de Sophie Deraspe¹⁰. Sur ce point, j'ai délibérément évacué tout recours à Internet pour donner de la crédibilité à mes textes ou aux artistes que j'ai inventés. Je voulais mystifier là où habituellement on ne remet pas en question. Si

⁸ Rechercher Victor Pellerin (2006), En ligne,
 <<http://www.recherchervictorpellerin.com/film.php?lang=fr>>.

⁹ Rechercher Victor Pellerin (2006), En ligne,
 <<http://www.recherchervictorpellerin.com/personnages.php?lang=fr>>.

¹⁰ Voici les adresses des sites Internet concernés : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Victor_Pellerin>,
 <<http://www.auroranovalis-pellerin.com/index.php?page=accueil>>,
 <<http://www.conferencepellerin.org/>>, <<http://www.illuminationcreatrice.com/>>.

Internet est facilement critiquable quant à son contenu, le statut des revues d'art est tout autre et la mystification y est chose beaucoup moins courante. Je reviendrai plus tard sur ce sujet, puisque je n'ai pas exclu complètement Internet de mon entreprise de persuasion, en utilisant l'immensité de la toile contre elle-même.

Est-il possible d'affirmer que *Rechercher Victor Pellerin* est une mystification. Le film emprunte plusieurs caractéristiques. De plus, la réalisatrice dans ses sorties publics essaie de nous le faire croire. Revenons sur les incongruités du site Internet ainsi que du film pour les décortiquer. Dans la rubrique *Le film* du site Internet précédemment mentionnée, il est question de *personnages* et non de participants. Aussi nous pouvons lire que le film est scénarisé, et qu'il a même bénéficié de deux « conseillers à la scénarisation ». De plus, dans le film lui-même, certaines inexactitudes pourraient laisser croire à une mystification – nous verrons plus tard que ces indices sont essentiels dans l'échafaudage de toute mystification. Par exemple, le galeriste montréalais Éric Devlin, un des personnages du film, s'adresse à la caméra en montrant la revue *Parachute* (numéro 60) où se trouve en page couverture une image du travail de Pellerin (figure 1.3). La revue y avait supposément consacré un article.



Fig. 1.1



Fig. 1.2

La figure 1.2 montre la vraie couverture du numéro 60 de *Parachute* que j'ai consultée à la bibliothèque.

En plus d'avoir une couverture complètement différente, la revue ne consacre aucune page à l'artiste Victor Pellerin. Il n'est mentionné nulle part. Le film inclus trop d'ambiguïtés pour nous laisser croire à un véritable documentaire. Ajoutant à ces éléments un peu trop facilement repérables, nous trouvions, au moment de la sortie du film, un peu partout dans la ville de Montréal l'affiche que voici qui orientait notre compréhension de la nature fictive du film.



Fig. 1.3

On y reconnaît facilement l'iconographie de Pellerin tel que montrée dans le film.

En ce qui concerne le contenu du film, certaines répliques des personnages évoquent clairement la nature canularsque du personnage de Victor Pellerin. La volonté de jouer sur la mince ligne entre le vrai et le faux a soustrait au film le potentiel réaliste qu'il aurait pu avoir. Même si *Rechercher Victor Pellerin* est un objet fictif très réussi, il n'en demeure pas moins une mystification boiteuse. Toutefois, le travail de Deraspe est assez près de mon travail sur certains points : ceux d'inventer un artiste et de lui attribuer des œuvres que l'on peut voir et même apprécier à travers le film, malgré leur « inexistence ».

Conclusion

Au final, cette mystification n'en fut pas vraiment une. Il y a là l'illustration que la ligne est mince entre la mystification et la fiction. Contre son gré, le film de Sophie Deraspe a dès son entrée dans les salles de cinéma, été reconnu comme une fiction. Déjà, lors de son passage à l'émission de Christiane Charrette sur les ondes de la radio de Radio-Canada, le doute est soulevé par l'intervieweuse qui affirme crûment, « y'existe pas Victor Pellerin ». Malgré cette déclaration, la réalisatrice continua visiblement de jouer le jeu en affirmant que ses recherches sur Pellerin lui confirme le caractère indéniable de l'existence de l'artiste.

L'exemple de Victor Pellerin nous démontre que réussir une mystification serait comparable à marcher sur des œufs. La ligne séparant une construction aux allures réalistes d'une construction aux allures de réalité déguisée n'est pas due à l'auteur uniquement, mais à un ensemble d'éléments extérieurs souvent relevant du hasard ou de la chance. Peut-être que ce qui rend une telle mystification vulnérable est son caractère public trop prédominant. Tout comme dans le célèbre *The Blair Witch Project*¹¹, où les jeunes cinéastes supposément disparus faisaient la promotion télévisuelle de leur film et de leur propre disparition. Dans la plupart des exemples de mystification comme celle de Victor Pellerin, c'est-à-dire où l'on invente un personnage et une œuvre de toutes pièces, l'anonymat semble être un critère de réussite important. Tout comme Vian s'est trop approché de Sullivan en signant de son nom la traduction ainsi que la préface de *J'irai cracher sur vos tombes*, Deraspe a peut-être mal orchestré ses sorties publiques en tentant de se mettre (trop) elle-même en scène?

¹¹ Sorti en 1999, *The Blair Witch Project* raconte l'histoire de trois jeunes étudiants de cinéma qui auraient disparu dans les bois après avoir été terrorisé par une créature invisible. La cassette du film aurait été trouvée sur le site de leur disparition. Empruntant les caractéristiques cinématographiques du mouvement *Dogme95* (initié par Lars von Trier et Thomas Vinterberg, en réaction aux super productions, le film *Dogme* doit être fait sur le site même, sans accessoire, le son et l'image ne doivent pas être tournée séparément...), le film était finalement un canular articulé pour accroître la diffusion du film.

Les exemples que je viens de citer ont été choisis parmi de nombreux autres exemples de mystification ou de canular. Sur ce point, la revue montréalaise *ESSE* vient de publier un dossier sur le canular en art, auquel j'ai participé¹². Le cas de Marcel Duchamp est incontournable lorsque vient de temps de discuter du rapport entre la théorie et la pratique. Il y a dans son cas un façonnage de l'objet artistique par le discours théorique. Duchamp aurait construit le sens théorique de ces ready-mades bien après les avoir faits. Dans un autre champ artistique, soit celui de la littérature, des auteurs comme Romain Gary et Boris Vian ont aussi été des mystificateurs importants, surtout en ce qui a trait à la construction d'un auteur fictif. La construction d'une identité à laquelle ils rattachent certains de leurs textes exige que l'on aille parfois loin, comme le cas de Ajar. Finalement, celui de Victor Pellerin démontre comment la ligne mince entre la mystification et la fiction est fragile. L'exercice auquel je me suis adonné fut donc une agréable surprise à laquelle je met peut-être fin dans le cadre de ce mémoire. Comme le dit le dicton que je viens d'inventer : une fois dit, tout le monde le sait (ou le savait déjà)!

¹² Vous trouverez le dossier en entier, mon texte y étant inclus, dans la Boîte no. 3.

CHAPITRE II

DÉMARCHE DE CRÉATION : DESCRIPTION D'ŒUVRES SANS DEMEURE

Introduction

Le premier faux texte que j'ai réussi à publier le fut dans une revue universitaire. Je le nomme « faux texte » simplement à titre descriptif et indicatif afin de ne pas m'embourber dans des dénominatifs complexes comme « vrai texte à partir de fausse exposition presque vraie, à demi fausse, ou à demi vraie ». Essentiellement, les textes sont vrais. Ils relatent des expositions qui, elles, sont au $\frac{3}{4}$ fausses. Le quart vrai serait lié à la documentation visuelle que je construis et qui accompagne chacun des faux textes que je publie. Je dois, pour fabriquer ces images, reconstituer une partie de la performance ou des objets d'art. Bien que fragmentaires et étalées dans le temps, les œuvres ont tout de même lieu, telle que les textes le racontent.

Devant le succès de ce premier texte et devant la complète transparence de mon imposture, j'ai décidé de continuer à exposer mes œuvres dans les lieux les plus disparates sans bouger de mon ordinateur. Il faut dire que depuis longtemps, j'invente des œuvres d'art. Chacune d'entre elles est rangée dans une boîte. Cependant, je n'aime pas tout le processus dans lequel nous devons nous embarquer pour exposer et diffuser nos créations. Alors, j'ai une panoplie de ces boîtes qui contiennent plusieurs centaines de projets potentiels mais jamais réalisés. Ils y sont en idées, croquis, descriptions et considérations théoriques. Cherchant un moyen de diffuser ces œuvres sans m'embarrasser de tous les problèmes et impossibilités techniques qu'elles contenaient, j'ai décidé de faire comme si elles avaient été faites par d'autres artistes. J'ai écrit des articles théoriques à propos de quelques-unes d'entre elles que j'ai ensuite envoyés dans les revues d'art.

Le monde de l'art étant un espace relativement clos, personne n'allait croire ces œuvres irréelles, car il faut dire qu'elles sont pour la plupart impossibles à réaliser à cause de leur complexité technique. À ma grande surprise, quelques-uns de ces textes ont été publiés. J'ai donc choisi à l'intérieur de ces publications deux d'entre elles, soit celles signées du même nom – Pascal Rhoze. J'avais enfin trouvé le lieu tout indiqué pour diffuser mon travail sans sortir de chez moi ; je pouvais faire sans faire, uniquement penser sans jamais réaliser. Voici le récit de leur publication.

2.1 Démarche de publication

Pour les auteurs, il est possible et courant d'acheminer un article à une revue scientifique par courriel. Il arrive qu'un auteur envoie un même texte à plusieurs revues. Les comités de lecture des revues choisissent alors parmi les propositions reçues et commandées celles qui composeront le numéro à venir. Elles ont habituellement un thème pour chacune de leur publication, en plus d'avoir une section où divers textes traitent d'actualité artistique ou d'expositions en cours. Après avoir lu l'ensemble des propositions, la revue informe les auteurs retenus en leur proposant des corrections, changement, ou réécriture. La plupart des échanges entre les revues et les auteurs s'effectuent par courriel. J'ai inclus en annexe les échanges courriels et personnels (sous forme de procès-verbaux) avec les différentes revues ayant publié mes textes. Comme le milieu de l'art est relativement restreint au Québec (et en particulier à Montréal), la majorité des intervenants se connaissent et se côtoient dans les divers vernissages ou colloques. Lorsqu'une revue ne connaît pas l'auteur proposant un texte, il arrive qu'elle lui demande un curriculum vitae. Bien que je n'aie pas publié de textes dans la revue *Parachute* sous le pseudonyme de Pascal Rhoze, ils m'ont tout de même demandé, lorsque je leur ai proposé un texte, un curriculum vitae. Je leur ai alors proposé d'aller leur porter en personne, puisque je comptais m'abonner à la revue en même temps. Un double s'est donc présenté à la revue pour déposer le dit cv ainsi que pour s'abonner à la revue, sous le nom de Pascal Rhoze. Vous trouverez tous les documents relatifs à ces échanges infructueux (puisque'il n'on pas publié mon texte) en Annexe. Ce même double s'est

d'ailleurs présenté (toujours sous le substantif Rhoze) à la vente du fermeture de la revue pour miser un montant sur la chaise de Chantal Pontbriand. Affaire qu'il n'a malheureusement pu conclure! Il n'existe malencontreusement aucun document relatif à cette drolatique histoire.

La présentation physique mais aussi virtuelle de l'auteur supposé est un aspect important dans un travail de mystification, car c'est toute la crédibilité de l'auteur qui est en question. Les mises en scène de l'auteur supposé font partie intégrante de l'œuvre élargie de la mystification par le texte. Bien plus qu'un simple texte dans une revue, qui est peut-être la part visible de l'œuvre, la démarche de persuasion est aussi, à titre de performance discrète (un peu comme le théâtre invisible), un élément primordial de la démarche et de l'œuvre. On retrouve, par exemple, des traits de la personnalité de Rhoze à travers les courriels échangés avec les revues. Ces deux éléments étant dans mon travail liés et équivalents. Tout repose sur la capacité à être crédible dans l'imposture.

2.2 *Ex_situ*

2.2.1 Description de la revue

« Créée à l'automne 2002 par des étudiant(e)s en histoire de l'art de l'UQAM, *Ex_situ* est une tribune libre qui offre la possibilité de publier des écrits sur l'art et ses formes tentaculaires » (*Ex_situ*, 2005, p. 1). Issus du milieu universitaire, les textes qu'on y retrouve sont habituellement rédigés par des étudiants de la faculté des arts de l'UQAM. Puisqu'il n'y a aucun thème imposé par le comité organisateur, chacun des numéros contient un ensemble de textes critiques, commentaires théoriques, comptes-rendus d'exposition et autres articles sur l'art en général. Il faut préciser qu'*Ex_situ* possède un comité de sélection et que les textes proposés sont soumis à un comité de lecture qui approuve, corrige, et suggère des changements aux auteurs retenus pour publication. C'est lors du huitième numéro (automne 2005) de la revue que je publiai mon article « À travers toi » (Rhoze, 2005).

2.2.2 Analyse

« À travers toi » fait état d'une exposition ayant eu lieu au Centre des sciences de Montréal. J'ai écrit ce texte en réaction à un séminaire de maîtrise où « l'art scientifique » et les nouveaux médias semblaient être l'unique art d'avant-garde de notre époque. Devant le sarrau et la froideur de certaines de ces pratiques (parfois tout autant fabulatrices que mes textes), j'ai décidé de faire l'apologie émotive d'un art scientifique en créant l'exposition *À travers toi* de SRCA (comme les fils). Dans sa forme, le texte emprunte quelques-unes des caractéristiques des textes scientifiques, tel que par exemple l'acronyme. On y note aussi une description minutieuse et imagée de l'œuvre à certains endroits, tandis que l'on laisse certains autres éléments dans un flou descriptif, même si ces éléments s'avèrent les plus complexes et importants de l'œuvre. C'est le cas entre autres du dispositif que l'on imagine imposant servant à modéliser l'architecture complète d'une pièce en quelques minutes. Cet architecture est transformé à partir de caméras dissimulées derrière des portraits de charmes capable de saisir l'émotivité du spectateur lorsqu'il regarde les jolies femmes au regard invitant. Une description plus approfondie des procédés liés à la mystification est développée dans le chapitre 3, où les éléments théorique qui la composent sont définis.

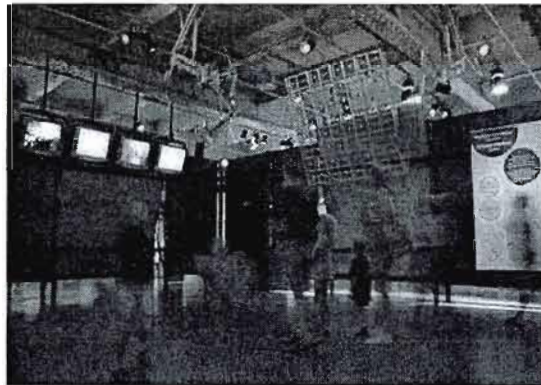
La revue fut publiée à l'automne 2005, alors qu'à la fin de mon texte, j'ai indiqué que l'exposition était présentée jusqu'au 20 janvier 2006. Au même moment, le Centre des sciences présentait une exposition où « À travers toi » aurait très bien pu figurer :

C O M M U N I Q U É

POUR DIFFUSION IMMÉDIATE

2005-06-30

La rencontre de l'art robotique et de la science, un rendez-vous familial à ne pas manquer au Centre des sciences de Montréal cet été!



Musique, lumières... on tourne! Le travail avant-gardiste en art robotique de **Bill Vorn** est actuellement en exposition au Centre des sciences de Montréal dans le cadre de l'exposition *Rotation X-trême*.

Suspendus au plafond, les robots de **M. Vorn** dansent, exécutent des mouvements rotatifs et interagissent au-dessus des visiteurs. En exécutant différentes séquences rotationnelles, les robots baissent de temps à autre leur garde pour permettre aux visiteurs d'interagir avec eux et de les manipuler au moyen de capteurs cachés. Toutefois, les visiteurs doivent déterminer eux-mêmes le meilleur moment pour influencer sur les mouvements des robots.

Les spectateurs de tous âges peuvent apprendre les principes scientifiques de la rotation en interagissant avec les cinq robots de **M. Vorn**. Les robots s'étirent, observent et tournent au son de la musique, entraînant les visiteurs dans un monde robotique, informatique et artistique.

Alors que les robots adoptent lentement des formes humaines, ils observent et enregistrent les visiteurs au-dessous d'eux. Les images sont relayées à des moniteurs suspendus autour des robots, permettant aux spectateurs de se voir d'un point de vue robotique!

Cette exposition palpitante est à l'avant-scène d'un apprentissage alliant art robotique et sciences.

L'exposition *Rotation X-trême* est actuellement en cours et se prolongera jusqu'en mars 2006. (Boyer, 2005)

Ce communiqué a été transmis aux étudiants d'histoire de l'UQAM, à peu près au même moment que la parution du numéro huit d'*Ex_Situ*. Mon exposition devenait donc très réaliste. Dans le contexte de l'exposition de Vorn, une exposition sous-jacente comme « À travers toi » aurait bien pu avoir lieu.

Dans l'éditorial du numéro d'*Ex_situ* dont il est ici question, l'éditrice de la revue se réjouit de la diversité des lieux où l'art actuel est présenté :

Par ailleurs, on remarque que les lieux d'exposition et les événements artistiques, aussi variés soient-ils, sont visités par ceux qui tentent de développer un discours critique. La 51^e Biennale de Venise, Le Mois de la photo 2005 et le Centre des sciences de Montréal ont notamment intéressé les auteurs et, tout comme l'art Web et l'art public, entre autres, ont fait l'objet de textes où des enjeux d'actualité sont traités. (*Ex_situ*, 2005, p. 1)

Sans le vouloir, car les membres de la revue n'étaient pas au courant du subterfuge, la conclusion de ce même éditorial fait un drôle d'écho au texte de Rhoze :

Qui plus est, il convient d'affirmer que la relève historienne soutient également un regard attentif sur son contexte social de même que sur le champ artistique, ce qui mène à s'interroger sur un engagement de la critique. Exprimant une conscience effective qui reflète les caractéristiques de nombreuses œuvres qui nous sont contemporaines, l'auteur doit forcément être à l'image de l'art de son temps. (*Ex_situ*, 2005)

2.3 ETC

2.3.1 Description de la revue

La revue *ETC* fut fondée en 1987. Elle fait partie des grands diffuseurs de l'art contemporain, étant distribuée partout au Québec, mais aussi en France. C'est dans le numéro 75 qu'il est possible de trouver le second texte que j'ai publié sous le pseudonyme Pascal Rhoze. C'est à la page 57 (comme par hasard l'inverse de 75) que se trouve ce texte. Le dossier thématique de ce numéro avait trait à l'écologie. Mon texte se retrouve dans la section « actualités/expositions ». L'idée de base du texte et de la performance que j'y décrit m'est venu d'un nouveau sport extrême né dans la ville de New York. Une entreprise y offre un service de kidnapping. Pour une somme de deux ou trois mille dollars, il est possible de se faire enlever par des professionnels. Le client donne donc son emploi du temps et quelques détails sur sa vie personnelle à l'entreprise qui orchestre l'enlèvement quelque part dans les semaines suivantes. J'ai entendu cette histoire à la radio un jour et je l'ai notée dans une de mes boîte à œuvres potentielles. J'ai pris l'idée de cette exposition dans la boîte numéro 12 de ma collection.

Au verso de la couverture de la revue, une brève biographie de chacun des auteurs ayant participés au numéro est inscrite. Celle de Rhoze concorde avec le CV abrégé que j'ai remis à la revue *Parachute* quelque temps auparavant.

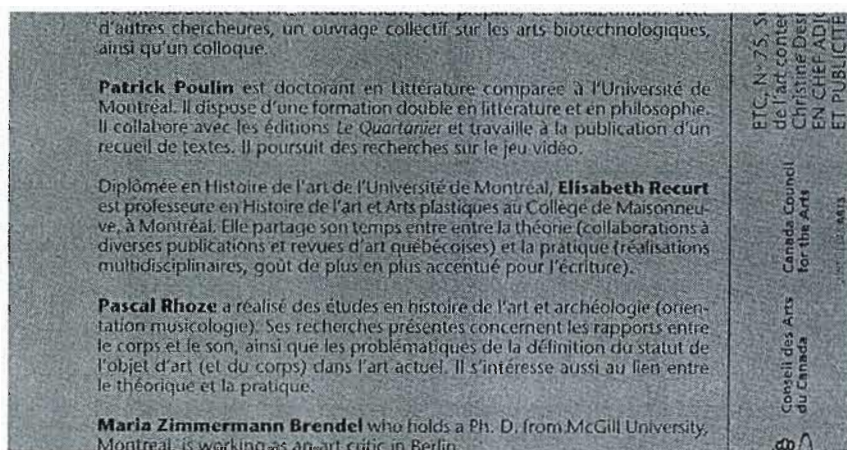


Fig. 2.1

Cette biographie lie le personnage de Rhoze, à la fois à son statut de mystificateur, mais aussi au texte qu'il signe dans la revue même. Nous pouvons y lire que ses recherches actuelles portent entre autres sur la définition du statut de l'objet et du corps dans l'art actuel. C'est précisément sur cette problématique que porte le texte de Rhoze en page 57. La fin de la notice fait état d'un autre champ d'intérêt de l'auteur quant au lien entre le théorique et la pratique. Cette dernière phrase fait directement allusion au mystificateur, questionnant ainsi le « texte théorique comme pratique artistique ». Elle fournit ainsi, pour les lecteurs attentifs, une piste ou un indice quant à la vraie nature mystificatrice et fictive du personnage de Rhoze et de ses textes. Je voulais laisser quelques indices dans la notice. Elle pourrait aussi bien me coller à moi, mystificateur, qu'à Pascal Rhoze, auteur d'un texte théorique sur la valeur du corps en art actuel.

2.3.2 Analyse

Le texte publié dans le numéro 57 de la revue *ETC* est accompagné d'un support visuel plutôt réaliste. Une première image d'assez grand format (demi-page) interpelle le lecteur

au premier regard. Un individu barbu de race blanche est séquestré dans un lieu inquiétant et intrigant. Les images suivantes, un peu moins « convaincantes », pourraient laisser croire, soit à une œuvre abracadabrante (exagérément complexe), ou à un subterfuge quelconque. Le texte est en lui-même ambigu. Il pourrait laisser croire que Spencer Graal est le pseudonyme de l'artiste qui décide dans cette exposition de se rendre enfin hommage en planifiant son propre enlèvement. Le texte ne mentionne aucun ludisme en ce qui concerne le déroulement de la performance. Je l'ai écrite avec le plus sérieux possible. Le chapitre (3) sur la mystification contient une analyse complète du contenu mystificateur de ces images ainsi que sur le texte qui les accompagne. De plus, j'y analyse les rapports, par moment contradictoires, entre texte et images. Comme dans le texte précédent, je m'attarde longuement à la description de la performance en fournissant de multiples détails. Sous l'unique sous-titre du texte « Déroulement », j'y décris avec rigueur (et absurdité par moment : « peigne à dents d'oursins pour le ventre ») la performance, afin que le lecteur imagine avec le plus de détails possible cet événement auquel il n'a certes jamais assisté. Il y a donc une dimension littéraire importante dans ce texte. Ce n'est que vers la fin que l'aspect théorique arrive. Tout le reste pourrait s'apparenter à une description romanesque.

2.4 *ESSE*

2.4.1 Description de la revue

Présente sur la scène canadienne et européenne, la revue *esse* arts + opinions s'intéresse aux diverses pratiques disciplinaires et interdisciplinaires (arts visuels, performance, vidéo et cinéma d'auteur, musique et danse actuelles, théâtre expérimental, etc.) et à toutes formes d'interventions à caractère social, in situ ou performatif. Elle privilégie les analyses qui abordent l'art en relation avec le contexte (géographique, social, politique ou économique) dans lequel il s'inscrit, les pratiques relationnelles, les œuvres engagées, les manifestations hors les murs.

esse soutient aussi les discours d'artistes et d'auteurs qui prennent en compte les créations expérimentales ou risquées, remettant en question les valeurs dominantes; ces discours empruntent des avenues critiques et sociologiques pour débattre des productions artistiques actuelles. La revue se démarque par son engagement et sa volonté à tisser des liens entre la pratique artistique et son analyse. On la reconnaît pour la rigueur de ses articles – qui proposent à la fois des essais substantiels et des opinions argumentées sur l'art et la société.

Chaque numéro de la revue présente un dossier thématique d'actualité ainsi que des articles critiques et essais traitant de la scène culturelle nationale et internationale.¹³

2.4.2 Analyse

Lorsque j'ai su que la revue *ESSE* faisait un numéro spécial sur le canular, je n'ai pu m'empêcher de penser qu'il était peut-être le moment de clore la vie de Pascal Rhoze en dévoilant une partie du pot aux roses! Tout concordait pour que je laisse une trace de cette œuvre pourtant invisible. Je l'ai fait de manière détournée dans le but d'aller encore un peu plus loin dans l'invention. Dans ce texte, je me dissocie complètement de Pascal Rhoze : j'écris un texte sur lui, le soupçonnant d'écrire de faux textes, et avouant ne pas avoir découvert sa véritable identité. Puisque depuis le début je m'amuse à détourner les réalités environnantes, je ne vois pas pourquoi je ne continuerais pas de le faire dans ce pseudo-dévoilement, et même dans ce mémoire. Le texte conclusif de mon projet (en excluant ce mémoire qui conclut officiellement le travail) publié dans la revue *ESSE* fait office d'introduction du mémoire. Sa version originale est aussi disponible dans la Boîte no. 3.

En publiant ce texte, et en y ajoutant mon courriel, j'espérais avoir enfin accès à une certaine réception que les gens ont fait de ce travail trop étendu dans le temps et dans l'espace pour qu'une quelconque analyse du point de vue de la réception soit possible. Encore une fois, ce type d'œuvre nécessite une part d'abandon de la part de celui qui la construit. Il est presque impossible à court terme de mesurer la portée de mes *œuvres sans demeure*. Le temps seulement arrivera à dire ce qu'il advient de ces œuvres. Dans le but de recevoir les échos de ceux qui avaient peut-être déjà lu Pascal Rhoze, ou seraient retournés le lire, j'ai inclus à la fin du texte « Dévoiler le pot aux roses » mon adresse courriel. J'ai reçu un seul courriel de la part d'un ancien collègue de maîtrise. Je l'ai inclus dans la boîte no. 3, avec tous les autres documents relatifs à cette publication. Pour le

¹³ *ESSE arts + opinions* (2007), En ligne, <<http://www.esse.ca/fr/info.php>>.

reste, il faudra visiblement attendre quelque temps avant de savoir si ces textes auront une histoire, ou s'ils seront tout simplement oubliés.

Si le processus de persuasion fait partie de l'œuvre exhaustive, il est cependant difficile d'en repérer les traces visibles à l'extérieur du récit de l'œuvre. Les échanges courriels sont peut-être l'unique témoin par lequel nous avons accès au processus de publications à posteriori. Le contenu de la Boîte no. 3 est particulièrement instructif sur un élément singulier et caché de l'œuvre. Un ingrédient intéressant du projet se trouve dans le processus de publication du texte publié dans la revue *ESSE*. Vous trouverez dans les échanges courriels un paradoxe volontaire : l'unique texte que je me suis attribué (la revue m'identifie, Jonathan Demers, comme l'unique auteur de l'article) dans le cadre de ce mémoire ne fut pas entièrement écrit par moi, mais aussi par un membre de l'équipe de la revue *ESSE*. Je ne me suis véritablement attribué aucun des autres textes que j'ai écrit seul, et publié sous des pseudonymes (Rhoze en est un exemple). Il y a là un revirement intéressant dans ce qui commence à ressembler à des poupées russes!

CHAPITRE III

LAISSER CROIRE À LA RÉALITÉ : ANALYSE DE LA PRATIQUE DE PASCAL RHOZE

On raconte que [Parrhasius] entra en compétition avec Zeuxis : celui-ci avait présenté des raisins si aisément reproduits que les oiseaux vinrent voler auprès d'eux sur la scène ; mais l'autre présenta un rideau peint avec une telle perfection que Zeuxis, tout gonflé d'orgueil à cause du jugement des oiseaux, demanda qu'on se décidât à enlever le rideau pour montrer la peinture, puis, ayant compris son erreur, il céda la palme à son rival avec une modestie pleine de franchise, car, s'il avait personnellement, disait-il, trompé les oiseaux, Parrhasius l'avait trompé lui, un artiste. On rapporte que Zeuxis peignit également, plus tard, un enfant portant des raisins ; des oiseaux étant venus voler auprès de ces derniers, en colère contre son œuvre, il s'avança et dit, avec la même franchise : « J'ai mieux peint les raisins que l'enfant, car, si je l'avais aussi parfaitement réussi, les oiseaux auraient dû avoir peur ». Plin, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, §65-66

3.1 Tromper l'œil distrait

L'exemple de Zeuxis trompant l'oiseau nous révèle comment l'instinct de l'animal, dirigé par la faim, peut être trompé par la représentation. Plus difficile encore est de réussir à tromper l'intelligence de l'initié, comme l'a fait Parrhasius en trompant l'artiste Zeuxis. Pour tromper l'artiste, il faut parfaitement imiter. Il faut « idéalement » imiter le vrai. Il faut idéaliser le vrai pour le rendre encore plus véridique (conforme à la réalité), et surtout, comme l'a fait Parrhasius, il faut éliminer le cadre du trompe-l'œil pour qu'il se confonde avec la réalité qui l'entoure. L'artiste se laisse alors, par la vraisemblance du trompe-l'œil caché dans le réel, prendre au jeu – parce que c'est bien de cela qu'il s'agit.

Qu'est-ce que le jeu ? Pour le dictionnaire *Le Petit Robert*, le jeu est une « activité de loisir organisée par un système de règles définissant la ou les personnes gagnantes ou perdantes » (*Dictionnaire Le Petit Robert*, 1972, p. 946). Dans le jeu entre Zeuxis et Parrhasius, le gagnant est celui qui représenta le rideau « plus vrai que nature ». Dans le

travail des faux textes, cette définition n'est pas appropriée puisqu'il n'y a ni gagnant ni perdant, que des participants. Chacun joue son rôle. J'avouerai que j'ai tout de même quelque chose à gagner, tandis que les revues, ont quelque chose à perdre (dépendamment si elles sont informées et qu'elles décident de jouer le jeu). Par ailleurs, et c'est davantage cette définition du jeu qui concerne mon travail, le jeu est aussi « mouvement, fonctionnement d'un système » (Dictionnaire *Le Petit Robert*, 1972, p. 946). Toujours à l'intérieur de l'histoire de Pline, ce jeu comme « fonctionnement d'un système » pourrait être celui de la mimésis, c'est-à-dire de la représentation, et plus précisément de l'imitation. Le système est, toujours selon *Le Petit Robert*, un « ensemble organisé d'actes pour atteindre un but », ou un « ensemble d'éléments reliés entre eux et exerçant une influence les uns sur les autres » (Dictionnaire *Le Petit Robert*, 1972, p. 1743). Dans le cas où l'on veut faire croire quelque chose à quelqu'un sans qu'il ne s'aperçoive de l'activité construite à laquelle il participe malgré lui, un dispositif important doit être mis en place. Dans le cas des faux textes, comme dans tout autre jeu de langage menant à la supercherie, le système est l'ensemble des techniques qu'utilise l'artiste pour mener à terme l'illusion de la réalité. Ces techniques étant nombreuses, c'est en les déclinant que nous en saisissons davantage les enjeux.

Le contexte de présentation dans lequel la peinture de chevalet va tromper le spectateur provoque dès les premiers instants un certain dessaisissement de l'effet de réel. Ainsi, la peinture imite le réel, tandis que le cadre désamorce, au même moment, la possibilité d'être devant l'objet réel. « Enfin, il ne faut pas oublier que devant une œuvre, fut-elle illusionniste, le spectateur doit faire acte de volonté pour pénétrer dans le monde fictif, durement limité par le cadre du mur » (Milman, 1982, p. 6). Le pseudo-documentaire *Rechercher Victor Pellerin* de Sophie Deraspe est un exemple de cet acte de volonté que doit faire le spectateur pour entrer dans le jeu. Ce n'est pas dans ce cas les limites du cadre qui permettent d'établir un contrat de croyance entre l'œuvre et le spectateur, mais bien le contexte dans lequel le film fut présenté; nous savions à l'avance, même si c'était visiblement contre la volonté de la réalisatrice, que ce film était un « faux documentaire ».

Ainsi, l'œuvre peut échapper facilement à son auteur. Il faudrait distinguer un second type de trompe-l'œil qui évacue tout marqueur permettant au spectateur de pouvoir déceler d'emblée l'illusion. Par exemple, certaines murales in situ que l'on retrouve sur les murs de nos villes en seraient de bons exemples. En fait, on retrouve aussi dans l'histoire de Pline ce genre de représentation. Le rideau peint directement sur le mur, sans cadre, à échelle humaine, pourrait se comparer à *Danaé* de James Turrel¹⁴ : ce n'est qu'une fois qu'on y dépose la main que l'on comprend le jeu optique dans lequel nous avons été bernés.

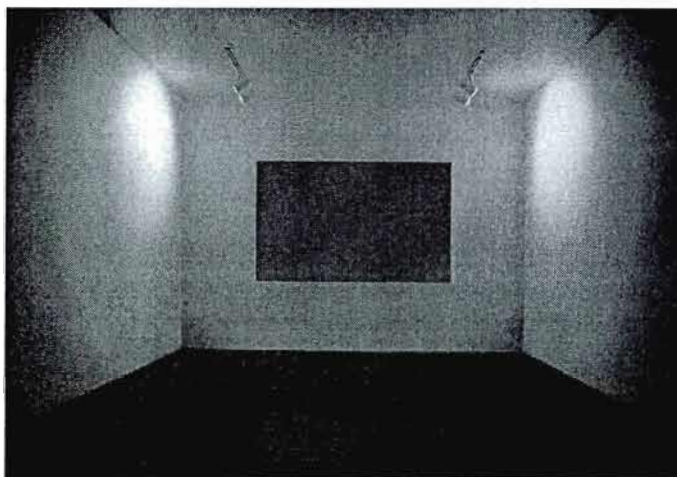


fig.3.1

Ces trompe-l'œil in situ maintiennent plus longtemps leur effet de réel. En fait, ils le maintiennent tant et aussi longtemps que le spectateur demeurera à distance de l'image.

En imitant le style du critique d'art pour transformer mes fictions en de réelles expositions, nous pourrions voir dans cette pratique l'utilisation d'un trompe-l'œil *in situ*. Loin du trompe-l'œil de type chevalet nécessitant un acte volitif de la part du spectateur pour entrer dans le jeu, mes orchestrations relèveraient davantage du trompe-l'œil parfait. Premièrement, le cadre dans lequel s'inscrivent les textes est totalement au

¹⁴ Ce qui semble être au fond de la pièce un monochrome bleu est une ouverture vers une seconde pièce éclairée de lumière bleue.

service de l'invention. Ce détournement fait entièrement partie de la stratégie. Ce serait davantage comme dans l'histoire de Plin, entre Parrhasius et Zeuxis : le rideau peint au mur n'est pas dans un cadre, ni dans quelconque signe permettant au spectateur de saisir un contexte de représentation au premier coup d'œil. Mes textes se dissimulent dans des circonstances tout à fait plausibles. En publiant mes « constructions » dans des revues d'art contemporain, j'annule tout contexte de présentation fictif (comme si je publiais le même texte dans une revue de fiction). C'est plutôt dans le contenu (à l'intérieur du texte et des images), et non dans le contenant, que le dessaisissement de l'effet de réel et le doute peuvent s'instaurer : « en termes goffmaniens, l'hypothèse du canular [le concept de *canular* correspond dans sa définition élargie aussi à mon travail] consiste à imposer une transformation du “cadre” de perception et du traitement de l'objet en le faisant basculer du “mode” de représentation artistique à la “fabrication”, destinée à duper » (Heinich, 1999, p. 115). Un même objet peut avoir différents sens selon le contexte dans lequel il est mis à vue. Je détourne des objets fictionnels pour les intégrer, avec la rigueur et le style littéraire nécessaires, dans un contexte où ils deviennent entièrement réels. Nous reviendrons davantage sur ce point un peu plus loin lorsqu'il sera question de la *mystification*.

Une autre des raisons qui dissocient mes faux textes du trompe-l'œil traditionnel, est que le dessaisissement de l'effet de réel est particulièrement long (et non obligatoire). C'est là la grande différence que je tiens à souligner entre le trompe-l'œil canonique et mes faux textes. Sans dessaisissement de l'effet de réel, le trompe-l'œil perd tout son sens, tandis les textes, eux, gagnent un nouveau sens. C'est ce que nous verrons dans le dernier chapitre de ce mémoire, lorsqu'il sera question de la XV^e Biennale de Paris et de l'hypothèse selon laquelle, les œuvres décrites dans mes textes ont eu lieu à peu près comme je le raconte.

Le monde de l'art montréalais étant petit, j'imagine qu'un certain nombre de personnes se sont « initiées », ou se sont fait initier. « Le trompe-l'œil doit provoquer un premier

contact de surprise. Celle-ci dure plus ou moins longtemps avant que le spectateur ne réalise la supercherie » (Milman, 1982, p. 7). Avec mes textes, la temporalité dans laquelle **peut** (mais pas obligatoirement) s'inscrire le dessaisissement, ne s'opère pas dans un temps restreint. Ce n'est pas au fil de la lecture que le lecteur prendra conscience du trompe-l'œil. Presque rien dans le texte ne vient dévoiler le jeu entre le vrai et le « moins vrai »¹⁵. Peut-être que le dévoilement ne s'opèrera jamais chez certains lecteurs : tandis que pour d'autres, il opèrera à plus ou moins long terme. C'est justement de ce point de vue, celui de ces deux modes de réception possibles (dévoilé / non dévoilé), que l'œuvre prend une dimension théorique intéressante. Elle devient une *mystification* des plus contemporaine, avec toute la complexité et la nuance que cela suppose.

3.2 Le canular

À quoi attribuons-nous le terme de « canular », et surtout à qui ? Est-ce que le concept est suffisant pour traduire théoriquement mon travail de faux textes ? J'ai remarqué qu'aucune définition vraiment claire n'est disponible, à chacun des cas sa définition. Je propose donc de décrire certaines de ses déclinaisons qui nous mèneront, par la suite, vers un terme plus complexe, et surtout moins connoté, qui expliquera avec plus de rigueur mes interventions auprès des revues d'art et des lecteurs : la *mystification*. Cependant, nous verrons que l'amalgame des deux mots définit mieux encore les complexes mises en scène décrites dans ce mémoire.

Le Petit Robert nous dit que canuler, c'est « ennuyer, importuner », c'est « mystifier par un canular » (Dictionnaire *Le Petit Robert*, 1972, p. 223). Barthes, quant à lui, affirme un peu crûment que peut-être à cause de son étymon, « le canulé, à la lettre, c'est l'enculé » (Jeandillou, 1999, p. 265). Nonobstant cette galanterie, le mot « canuler » vient du nom « canule », lui-même emprunté en 1314 au latin « canula » : petit roseau. Au XV^e siècle, il désigne un « petit tuyau formant l'extrémité d'une seringue, d'un instrument de chirurgie » (*Dictionnaire historique de la langue française*, 2000, vol.1, p. 611). C'est par

¹⁵ Nous verrons dans le chapitre IV qu'il est question de « moins vrai » plutôt que de « faux ».

« allusion au désagrément, à la fois humiliant et comique, lié à l'emploi de cet objet, comme *clystère*, [qu']a été formé un verbe canuler (1830) : ennuyer, importuner » (*Dictionnaire historique de la langue française*, 2000, vol.1, p. 611). Ce n'est qu'en 1883 que le mot « canular » tel quel est attesté. Il vient du mot pseudo-latin « canularium » (abrégé en « canular ») construit par les normaliens de la rue de l'Ulm qui désigne :

L'ensemble des brimades, vexations et autres méchants tours infligés par les anciens aux jeunes recrues. À ces diverses pratiques de bizutages, Alain Peyrefitte [1997] a d'ailleurs réservé un long chapitre de sa compilation sur la *Rue d'Ulm*. On y voit bien se perpétuer, de promotion en promotion, les excentriques rites de passages qui, « cérémonie d'expiations des profanes », donnent « le sens de la farce et le goût du dédoublement » en esquissant un monde improbable » où l'on ne se prendrait plus au sérieux » [Peyrefitte, 1997, p. 518]. De ce point de vue, le canular est à la fois renversement extrême, pliant provisoirement « les mesquines réalités aux lois supérieures de l'imagination », et distractions limitées au cénacle d'une élite qui se veut choisie. Quelque forme qu'il revête, il a pour but la « déconfiture d'autrui », l'anéantissement de toute « illusion due à une crédulité » [Peyrefitte, 1997, p. 518]. (Jeandillou, 1999, p. 264)

Plusieurs éléments retiennent mon attention dans ce passage. On y voit une cognation avec la *mystification*. Rappelons que canuler, c'est, selon *Le Petit Robert*, « mystifier par un canular ». Est-ce que le canular serait une des déclinaisons possibles de la mystification? Il existe une parenté certaine entre ces mots, et c'est pour cette raison que *Le Petit Robert* les concilie dans une même définition. Ainsi, plusieurs éléments de ce texte de Jeandillou viennent aider notre compréhension des faux textes. Premièrement, la première phrase de la citation nous indiquent, qu'à son origine, le canular décrit une pratique par laquelle on veut se payer la tête de quelqu'un. Mais pas la tête de n'importe qui, particulièrement celles des recrues œuvrant dans le même domaine. Jeandillou parle plus loin de rite de passage. Il est intéressant de voir que, dès son origine, le canular participe de l'initiation de certains par d'autres. Nous retrouverons cette notion aussi lorsque nous parlerons de la mystification. :

[...] toute mystification serait donc, en quelque manière, comparable à un rite de passage, à une épreuve permettant au néophyte d'accéder, par delà le mensonge et les faux-semblants, à une forme de connaissance secrète. Une fois qu'il a subi la *mystification*, le mystifié appartient au petit nombre des élus : il peut à son tour devenir mystificateur. (Jeandillou, 1989, p. 489)

L'intérêt que nous portons à la construction et à l'histoire des mots *canular* et *mystification* est important, car il nous permet de comprendre les mécanismes, particulièrement ceux de la réception, dans lesquels mon travail peut plonger les spectateurs : où certains savent, d'autres doutent, pendant que les autres sont convaincus!

Si, à son origine, le mot « canular » est expressément lié aux blagues, aujourd'hui, il prend de multiples formes. Il n'est plus restreint aux brimades ou à une dimension subversive comme en témoigne la diversité des pratiques ainsi nommées que nous avons étudiées dans le premier chapitre de ce mémoire. Si son ultime finalité était à ses débuts son dévoilement, le canular est devenu, avec la post-modernité, davantage orienté vers le doute : on se permet de ne plus dévoiler, mais de laisser planer le doute :

Avec la post-modernité advient une conception du canular qui ne repose plus nécessairement sur la règle de son dévoilement, mais sur celle de son incertitude, laissant au public témoin le soin de choisir s'il est en présence d'un canular, ou de ce qui en emprunte les apparences. (Saez, 1999, p. 12)

Certains voient, au contraire, dans le dévoilement l'acte artistique par lequel le canular obtient véritablement son statut d'œuvre d'art. Par moment critique, ludique, subversif ou même décapant, le canular prend autant de formes que d'œuvres qui en empruntent les (certaines) modalités. Tout comme la mystification, il n'est pas un genre ou un médium, mais plutôt une stratégie langagière à partir de laquelle des artistes, faussaires, politiciens, PDG, auteurs, etc., articulent leur médium respectif – à des fins artistiques, critiques, commerciales, de pouvoir, ludiques, imaginaires, etc.

3.3 Mystification

Nous retrouvons dans le mot mystification, à son origine, une signification pas très éloignée de celle de « canularium » :

Il y eut des mystificateurs émérites qui se donnaient la tâche délicate d'amuser la galerie aux dépens de quelque bonne âme [...]. Ce fut principalement dans les petits soupers de l'aristocratie et de la finance, que la présence d'un mystificateur semblait indispensable : le rire assaisonnait les plats et ne frelait pas les vins [...].

Le métier de mystificateur n'était pas tout à fait improductif ; on y gagnait ça et là quelques rebuffades, quelques bastonnades, voire même quelques pistolades ; mais on y gagnait surtout des invitations à déjeuner, à dîner, à souper. Un mystificateur en renom aurait pu ne pas faire autre chose que d'emplir son ventre à toutes les bonnes tables. (Jeandillou, 1999, p. 12)

Le mot est attesté en 1768 dans une lettre de Diderot où il était employé au sens de « tour joué par une société de mystificateurs. La cible privilégiée desdites sociétés était alors l'auteur dramatique Antoine-Henri Poincette » (Jeandillou, 1999, p. 11). Il s'agissait alors de tours collectifs que l'on jouait souvent à une même victime. Le mot entra à cette époque en concurrence avec d'autres mots comme *berné*, *camus*, *lanterné*, *pigeon*, *dupe*, *gobeux*, etc (Jeandillou, 1999, p. 12). Il a par la suite pris un sens moins orienté vers le jeu : « *mystifier* : abuser avec adresse de la crédulité d'un homme d'esprit » (Jeandillou, 1999, p. 14).

Là où le mot devient intéressant, c'est lorsqu'il permet d'être interprété à partir de sa réception. Donc, en deux temps : *dévoilé* / *non dévoilé*. J'aimerais ajouter au volet *non dévoilé* de la réception, une sous-catégorie permettant de percevoir mon travail d'une toute autre manière. J'élaborerai cet aspect, non moins important, dans le dernier chapitre du mémoire (c'est toute la question de l'œuvre trompe-l'œil qui, dans le non-dévoilement, aurait réellement eu lieu).

3.3.1 Laisser-croire

Dans les premières pages de l'ouvrage de Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, deux avenues sémantiques du mot « mystification » sont développées. Elles sont particulièrement éclairantes pour saisir les enjeux théoriques relatifs à mon travail, tout en recoupant les deux moments de la réception auxquels je faisais référence dans le paragraphe précédent :

Des deux analyses sémantiques [que nous développerons], l'une, antiphrastique, fait de la mystification une tromperie et du mystifié un « gogo »[1] ; l'autre, conforme à l'étymologie, présente ce dernier comme un initié potentiel, pour peu qu'il sache déjouer les ruses auxquelles il se trouve exposé[2]. Peu compatible en apparence, ces hypothèses ont cependant le mérite de cerner le subterfuge en

fonction de sa réception, elle aussi ambiguë, contradictoire. (Jeandillou, 1999, p. 24)

En effet, une fois qu'une mystification est lancée dans le monde, l'auteur ne peut en avoir le plein contrôle. Dans certains cas, comme dans ceux où l'auteur de la mystification dévoile immédiatement son jeu, la durée de vie de la « cachotterie » n'est pas très longue, et la réception bascule rapidement dans l'explication du processus de création. Dans ce genre de pratique, les spectateurs directs de l'œuvre sont habituellement peu nombreux, à cause de la durée de vie restreinte du stratagème. La majorité des spectateurs se verront raconter l'événement *a posteriori*, ou en liront-ils des comptes-rendus dans des périodiques culturels.

Lorsqu'il est question de jouer entre le « vrai » et le « moins vrai », de mystifier en bonne et due forme, et particulièrement dans le cas où l'œuvre ne prend pas place dans un espace physique unique, mais plutôt dans une revue (multiple et anachronique), il est très difficile pour l'artiste de prévoir et d'observer la réception qu'en feront les spectateurs. L'œuvre échappe en quelque sorte à son concepteur. Avant le dévoilement, en quoi consiste cette œuvre? Y a-t-il œuvre? Comme son moyen de diffusion exige que les spectateurs appréhendent l'œuvre par l'activité solitaire et subjective de la lecture d'une revue, en plus d'être étendue dans le temps et l'espace, il est presque impensable d'analyser le processus où certains douteront de sa véracité, pendant que d'autres croiront tout simplement qu'il s'agit d'un véritable commentaire critique sur une œuvre.

Voyons plus en détail maintenant les deux modes de réception dont parle Jeandillou dans la citation précédente :

1 – **Embrumer** : Par une curieuse coïncidence, nous dit Jeandillou, il existe en langue anglaise deux verbes homonymes *to mystify* :

l'un fut emprunté au français en 1814, l'autre, attesté avant 1734, est dérivé du radical *myst*, "brume". Il est piquant que son sens propre (*envelopper de brouillard, embrumer*) caractérise comme par métaphore l'action que désigne son homonyme, puisque *mystifier quelqu'un* c'est par excellence obscurcir sa faculté de jugement, brouiller ou troubler sa lucidité. (Jeandillou, 1999, p. 24)

La richesse du mot *mystification* permet d'anticiper une première réception plutôt orientée vers la crédulité du spectateur. Certes voulu par l'artiste qui a articulé son texte minutieusement, ce volet de la réception est construit pour que l'on n'y voit que du feu, pour tromper. Nous retrouvons ici la définition du canular telle qu'elle se présentait à ses débuts. L'articulation du texte mystificateur se doit d'être consciencieusement établie, car ce dernier doit, dans un premier temps, paraître authentique aux yeux des comités de lecture des revues (qui lisent attentivement les articles qui leur sont soumis). Une fois publié, le texte doit aussi, pour une majorité de lecteurs, sembler authentique. Toutefois, il faut dire qu'il est plutôt rare de remettre en question la véracité d'une exposition relatée dans de telles revues scientifiques, dont la valeur est établie, à moins bien entendu que la revue n'ait été complice avec le mystificateur. Alors, même si certains détails paraissent douteux, le contexte embrumera le lecteur qui croira à un véritable compte-rendu d'exposition. Nous sommes donc ici devant un simulacre qui « tend publiquement à ses “victimes” l'image de leur propre naïveté, de leur “fraîcheur” conservée ; il leur rappelle que personne n'est à l'abri des moments de faiblesse, n'est exempt de zones de fragilité » (Jeandillou, 1999, p. 331). Ce type de pratique, il est vrai, constitue une critique de l'institution à laquelle elle s'attaque, et qu'elle désacralise.

2 – Un second mode de réception est possible – **Initier** :

s'autorisant des recherches de Louis Delâtre (1854), le *Grand Dictionnaire* de Larousse tient *mystifier* pour un « composé hybride du grec *mystis*, initié, et du latin *ficare*, faire : abuser de la crédulité de quelqu'un comme on faisait de celle d'un initié ». Et, bien qu'il n'y ait « rien à l'appui de cette conjoncture assurément fort ingénieuse », sans doute est-ce là l'interprétation la plus plausible. Elle est adoptée par tous les lexicographes, depuis Hatzfeld, Darmesteter, et Thomas – encore que le radical de *mystifier* leur paraisse incertain : « peut-être celui de *mystère*, *mystique*, etc. », précisent-ils prudemment – jusqu'aux auteurs du *Robert* et du *Trésor de la langue française*. Dès 1856 Lacroix, fort imprécis quand il rapprochait la formation hybride de *mystification* et celle, purement latine de *sacrification*, proposait pour étymon *myste* ou *mystagogue* : les deux mots grecs *μύστης*, « initié dans les mystères d'une divinité », et *μυσταγωγός*, « initiateur », latinisé en *mystis* et *mystagogus* par Cicéron, servirent à fabriquer un verbe *mysticare*, « renfermer un sens mystique, durant la basse latinité, avant d'être repris par Rabelais, parallèlement à *symmyste*, « initier avec un autre ». (Jeandillou, 1994, pp. 18-19)

Le second mode de réception permet de croire que certains lecteurs s'initieront eux-mêmes à la supercherie en repérant les indices que l'auteur a laissé volontairement transparaître dans son texte. « Pour peu qu'il sache déjouer les ruses auxquelles il se trouve exposé » (Jeandillou, 1994, p. 24), le spectateur doit, comme devant un magicien, relever les incongruités qui le mèneront hors de la passivité du croyant, pour entrer dans l'activité mystificatrice en s'y donnant désormais un rôle :

toute mystification serait donc, en quelque manière, comparable à un rite de passage, à une épreuve permettant au néophyte d'accéder, par delà le mensonge et les faux-semblants, à une forme de connaissance secrète. Une fois qu'il a subi la *mystification*, le mystifié appartient au petit nombre des élus : il peut à son tour devenir mystificateur. (Jeandillou, 1989, p. 489)

3.3.2 Les incongruités comme brèche vers l'auto-dévoilement

J'ai laissé à travers mes textes d'innombrables indices pouvant mener un spectateur à découvrir qu'il est devant une mystification. En voici quelques exemples :

C'est dans l'article publié dans le périodique *Ex_situ* que le nom de Pascal Rhoze apparaît pour la première fois. J'y décrit une exposition qui aurait eu lieu au Centre des sciences de Montréal à l'automne 2005-2006. Une partie de l'œuvre se déroulait dans une pièce peinte en rose. Tout comme *Stendhal* est une ville de Saxe (Jeandillou, 1994, p. 78), rose était la couleur prédominante de l'exposition dont j'ai changé l'orthographe. Les noms sont toujours susceptibles de faire référence à autre chose. Celui de Rhoze n'est pas très éloigné du pseudo féminin de Marcel Duchamp, Rose Sélavie. De plus, dans l'histoire littéraire des suppositions d'auteurs, on se souviendra qu'un dénommé Pierre Durant possèda plusieurs noms d'auteurs (polyonymes) comme Pascal Pia, Pascal Fely, Feli Gautier, Marcelle La Pompe, et Pascal Rose (Jeandillou, 1989, p. 479)! De ce fait, le nom Rhoze fait référence à la fois à une mystification connue de l'histoire littéraire ainsi qu'à Marcel Duchamp, qui s'est lui-même beaucoup amusé avec les pseudonymes (R. Mutt). Dans l'autre article, cette fois publié dans la revue *ETC*, je décris une performance, *Se rendre hommage, enfin!*, d'un artiste qui s'appellerait « Graal ». Il y a dans l'emploi de ces noms un jeu sur le sens, ainsi qu'une part de ludisme qu'on ne saurait ignorer. Il ne faudrait passer sous silence la sortie du film *Da Vinci Code*, qui eut lieu au

même moment que la parution de l'article sur Spencer Graal, ce qui a dû rendre toutes recherches Internet excessivement complexes. Autre amusement de ma part concernant les noms dans les œuvres : dans l'article publié dans *Ex_situ*, j'énumère une série de prénoms féminins à consonance particulièrement loufoque lorsque qu'ils sont lus un à la suite de l'autre : Christine, Sabine, Justine, Clémentine et Lyne. Je reviendrai plus loin sur les implications théoriques de la pseudonymie dans la section de ce mémoire intitulée « la question du nom Pascal Rhoze ».

Une autre référence à Duchamp existe dans la construction phrastique du titre de l'article paru dans *ETC* : « Se rendre hommage, enfin! » / « La mariée mise à nue par ses célibataires, même ». En plus du nom particulier de l'artiste, Spencer Graal, pouvant nous inciter à croire à un pseudonyme, les liens entre la documentation visuelle et le compte-rendu critique sont inexacts. Par exemple, le texte fait état de deux ravisseurs (j'y raconte une performance où l'artiste se fait kidnapper par deux hommes cagoulés), alors que les images n'en montrent qu'un. En plus de ce décalage, le statisme et le caractère théâtral des images détonnent avec le caractère habituellement spontané de la performance. J'ai construit ces images avec tous ces incongruités volontairement, comme des indices. Le texte publié dans *Ex_situ*, « À la frontière de l'art, de la science et de l'architecture dans *À travers toi* du regroupement d'artistes SRCA », dissimule aussi une multitude de ces petits indices qui pourraient révéler, avec beaucoup d'humour, la mystification. L'exposition que décrit l'article fait état d'artistes-scientifiques travaillant à partir de caméras capables de capter la sensibilité des spectateurs, et de transformer l'architecture de la salle d'exposition à partir de ces sentiments (« SMAM : système de modélisation de l'architecture molle » (Rhoze, 2005, p. 5). De plus, comme dans plusieurs textes théoriques et scientifiques, de nombreux acronymes viennent ponctuer le texte, à commencer par le nom du groupe d'artiste SRCA. (Système de Retransmission des Corps Architectoniques). Je suis même allé jusqu'à *acronyser* entre parenthèses une phrase banale du texte : « L'architecture se déplace donc de l'autre, vers l'intérieur de soi (ADAVIS) » (Rhoze, 2005, p. 5). Finalement, les deux articles se terminent par des

phrases semblables et un peu décalées : « une exposition à vivre avec soi-même ! » (Rhoze, 2005, p. 5), et « la partie d'une collection à jamais inachevée » (Rhoze, 2006, p. 59).

Finalement, ce qui importe vraiment de dire face au dévoilement, c'est que ce n'est pas le mystificateur qui permet à un lecteur attentif d'être initié, mais l'objet de mystification lui-même – le texte « en tant qu'il programme son propre démenti, le discours mystifiant propose alors un contrat commun : y est requise la collaboration de ceux des lecteurs qui acceptent d'entrer dans le jeu, et partant, de *faire le jeu* du falsificateur » (Jeandillou, 1994, p. 15). Ce sont les incongruités mêmes du texte (et ce qui l'entoure – photos, biographie) qui permettent l'éclosion, à un moment ou à un autre, du caractère fictionnel du texte et de son auteur.

3.4 La question du nom *Pascal Rhoze*

La pseudonymie, selon *Le Petit Robert*, serait l'utilisation par un auteur d'un nom fictif (non attribuable à première vue à quelqu'un d'autre) dans le but de dissimuler son identité. Quelles pourraient être les raisons pour lesquelles un auteur se cacherait derrière un nom inventé ? L'histoire de la littérature est truffée de ces pseudonymes que Jeandillou décline en plusieurs catégories : pseudonyme, hétéronyme, allonyme, cryptonyme, etc. Dans le cas du nom Pascal Rhoze, nous dirions que ce nom Y, inventé par un auteur X, est un pseudonyme : « appelons PSEUDONYME tout nom “forgé à plaisir” dont un auteur use pour signer certaines (ou la totalité) de ses œuvres » (Jeandillou, 1989, p. 477). Peut-être pourrions-nous aller jusqu'à qualifier *Pascal Rhoze* d'hétéronyme :

Enfin, on qualifiera d'hétéronyme le nom Y d'un autre imaginaire, affecté d'une personnalité, voire d'une biographie, différente de celles de l'auteur X. Il se distingue du pseudonyme parce qu'il n'est plus une simple « étiquette », mais le nom d'un véritable personnage sous lequel se cache l'écrivain. Il se distingue aussi de l'allonyme parce qu'il n'entraîne aucune usurpation patronymique. En toute rigueur, l'hétéronyme correspondrait très précisément au nom dont se trouve gratifié un auteur supposé. De même qu'Alberto Caeiro, Ricardo Reis ou Alvaro de Campos furent des hétéronymes de Fernando Pessoa, de même Clara Gazul et

Hyacinthe Maglanovich furent des hétéronymes de Prosper Mérimée. Pour différentes que soient les modalités d'invention de ces doublures, elles recouvrent une semblable dérive du nom vers la personnification, une même volonté de donner corps, de prêter vie, à l'entité onomastique. (Jeandillou, 1989, p. 478)

J'ai véritablement tenté de donner une histoire et une vie à Pascal Rhoze. Dans *ETC*, nous pouvons voir à l'intérieur de la couverture une brève biographie des auteurs. Y figure, bien entendu, celle de Pascal Rhoze : « Pascal Rhoze a réalisé des études en histoire de l'art et archéologie (orientation musicologie). Ses recherches présentes concernent les rapports entre le corps et le son, ainsi que les problématiques de la définition du statut de l'objet d'art (et du corps) dans l'art actuel. Il s'intéresse aussi au lien entre le théorique et la pratique » (*ETC*, 2006, p. 1). Cette notice est directement liée à l'article signé de ce nom dans la revue. Les intérêts de Rhoze concordent à merveille avec l'œuvre qu'il commente. De plus, une phrase de cette notice biographique sous-entend ce que je suis en train de faire : « Il s'intéresse aussi au lien entre la théorie et la pratique ». Le travail biographique sur cet auteur inventé questionne de manière morphologique le lien entre la théorie et la pratique. Par morphologique nous entendons qui prend la forme (morphe) de l'histoire (logos) – comme si la pratique prenait soudainement la forme de sa propre théorie. Plus encore, je tente de faire de la Théorie une véritable Pratique (certaines conditions de réception sont nécessaires pour que ce questionnement fonctionne). En plus de cette notice, il y a le curriculum vitae remis par Pascal Rhoze (un double) à la revue *Parachute* à leur demande. Il s'agit de démontrer que le caractère fictionnel de Pascal Rhoze s'articule de manière logique dans la majorité de ses publications ou apparitions en public. J'ai donné à Rhoze une biographie et un corps différent du mien. Je dois même vous avouer que j'ai eu à un moment l'intention d'organiser une conférence entre Pascal Rhoze et Spencer Graal qui se serait probablement terminé en bagarre (tous deux joués par des comédiens, avec un texte...). L'objet de cette conférence aurait été l'accusation de Graal envers Rhoze, lui reprochant d'avoir détourné son travail et de l'avoir fausement décrit en inventant une partie de l'œuvre (toute la partie de la séquestration). Le point de vue de Rhoze sur le sujet aurait été que l'historien d'art suffit désormais pour faire de l'art et que l'artiste serait en voie de

disparition. Propos cinglant qui aurait fait sortir Graal de son calme, il aurait pu répliquer que le contraire pourrait être aussi vrai, puisque la séparation entre l'artiste et l'historien se fait de plus en plus mince (particulièrement à cause de l'intégration des pratiques artistiques dans le cadre d'apprentissage universitaire). Il faut avouer que l'idée de cette conférence est séduisante! Mais trop de gens sont aujourd'hui au courant de mon travail pour réussir à faire ce débat avec tout le réalisme nécessaire.

Le fait d'avoir choisi un nom sans histoire (Pascal Rhoze) donne aux articles publiés une valeur d'autant plus grande : si j'avais utilisé un nom connu pour faire publier mes textes dans les revues d'art, nous aurions alors parlé d'allonyme : « selon Bescherelle [1845], les allonymes sont des écrivains qui se cachent sous le nom de quelque auteur en réputation, et cherchent à lui attribuer des ouvrages qu'il n'a pas écrits » (Jeandillou, 1994, p. 75). Les textes devaient être originaux pour qu'une revue décide de les publier sans que l'auteur n'ait de véritable expérience ou de reconnaissance dans le milieu de la critique d'art.

Mieux qu'un divertissement érudit, la supposition d'auteur est un mode de création littéraire d'autant plus complet – et téméraire – qu'il fait prévaloir la textualité sur la réalité ; à l'instar de l'œuvre, qui est une construction de langage, l'auteur et parfois même le lecteur se retrouvent ramenés à l'étrange condition d'êtres de mots. (Jeandillou, 1989, p. 494)

En plus de mystifier avec des textes relatant des pratiques artistiques inventées, le personnage de Rhoze se confond avec celles-ci. Il ne se présente pas comme un auteur extérieur aux textes, mais plutôt provenant de ceux-ci. Son nom (dans le texte publié dans *Ex_situ*), sa biographie (dans le cas du texte dans *ETC*) proviennent implicitement des œuvres factices qu'il commente, rendant les réalités qu'elles construisent plus inventées encore.

3.5 Pourquoi utiliser un pseudonyme

Dans un contexte comme celui-ci, où un auteur mystifie plusieurs revues, et par le fait même des lecteurs, l'usage du pseudonyme était indispensable. La petitesse du milieu de l'art dans lequel je vis m'exigeait l'utilisation d'un autre nom que le mien. Je ne voulais

pas être questionné sur les expositions inventés. Dans ce cas, la mystification n'aurait pas très bien fonctionnée, étant donné mes talents limités d'acteur. En utilisant un pseudonyme, je me déresponsabilisais face aux textes. Ainsi, dissimulé derrière cet illustre inconnu, j'étais difficilement repérable. En émettant l'hypothèse lors de mon dernier texte que Rhoze était un imposteur (et qu'il n'était pas moi), j'espérais que peut-être on se mette à croire que c'était le travail d'un historien d'art reconnu dans le milieu qui, avec son véritable nom, n'aurait pu réussir ladite mystification (idée : Chantal Pontbriand).

Laissons à d'autres le soin d'examiner les mobiles précis d'une telle mascarade. À la production de documents faux, à leur « protection contre les attaques de la critique ». Gaston Paris trouvait « quatre causes principales » (l'intérêt, la vanité, la religion, le patriotisme), auxquelles il joignait « le singulier amour-propre scientifique [...] qui porte un homme à forger des documents curieux pour illustrer par leur découverte et leur explication ». Plus ambitieux, le seul Baillet ne recensait pas moins de quatorze « motifs que les auteurs ont de changer leur nom », dont la Prudence (« arriver à ses fins sans être reconnu »), la Crainte « de tomber dans quelque disgrâce », la Honte « de produire ou de publier quelque chose qui ne serait pas digne du rang que l'on tient dans le monde », la Fourbe et l'Imposture, la Médisance, l'Impiété, etc. Nul doute que la plupart de ses raisons pourraient aussi bien justifier le recours spécifique à la supposition d'auteur. (Jeandillou, 1989, pp. 491-492)

Bien que les motivations à utiliser un nom autre que le sien soient propres à chaque auteur, les miennes sont tout à fait théâtrale, ludique, et dé-responsable. Ce qui émerge d'une telle utilisation des noms est le caractère édifié des différents éléments composant la mystification, les uns étant liés aux autres (les noms sont liés aux couleurs des œuvres, la biographie à l'idée même d'une réflexion sur la théorie et la pratique, etc.). Ces éléments s'articulent dans un tout logique et plausible – ce qui en fait une mystification très efficace.

Conclusion

Les différentes interprétations de ce travail peuvent être déclinées à partir d'un pivot central qu'est le dévoilement. Il y a trois sens possibles : dans l'ordre des possibilités de réceptions anticipées : 1 – 2 – 3 (3 : chapitre suivant).

1) L'auto-dévoilement : Du point de vue étymologique, nous avons vu que certains spectateurs s'initieront eux-mêmes à la mystification. Ils le feront à partir de l'objet mystificateur, en y décodant un certain nombre d'indices placés stratégiquement dans le texte. Dans ce cas, c'est le texte qui dévoilera à un lecteur attentif qu'il se trouve devant une construction en trompe-l'œil. Le processus de dessaisissement se faisant généralement dans la solitude (en lisant), le spectateur nouvellement initié au secret deviendra à son tour mystificateur, mais ne dévoilera pas nécessairement au monde entier le privilège qu'il vient de s'offrir. Au plus, il initiera certains autres privilégiés qui ne font habituellement pas partie du cercle rapproché des principales victimes de la mystification qui ont lu comme lui le texte sans toutefois y avoir décelé un canular.

2) Le dévoilement par un tiers : Mystifier, ou canuler, ce peut être aussi embrumer le sens critique de quelqu'un. Dans ce mode de réception, le dévoilement est inévitable, sinon nous entrons dans le troisième mode de réception (que nous développerons dans le dernier chapitre de ce mémoire – 3). Ce dévoilement, ou à tout de moins le doute, devient alors l'étape ultime venant donner à la mystification plusieurs possibilités. La première étant évidemment la subversion d'un processus par lequel un individu a trompé certaines personnes, habituellement liées à une institution, en posant un regard critique sur **celle-ci** (les institutions et non les personnes). Si certains peuvent y voir une attaque subjective, d'autres, bons joueurs, apprécieront le jeu d'esprit auquel ils ont participé malgré eux. En somme, la mystification est un espace de liberté motivé par le jeu et la remise en question des idées.

La supposition d'auteur (ou la pseudonymie) vient, quant à elle, donner à l'orchestrateur de la mystification une certaine déresponsabilisation face à sa supercherie. Il n'a rien à défendre puisqu'il est invisible et absent. Faisant prévaloir la textualité sur la réalité, elle constitue plus qu'une exemption pour son auteur des conséquences pouvant se rattacher au leurre dont il est responsable; elle permet aussi de donner à l'objet mystificateur, à la fois une force imaginaire supérieure, ainsi qu'un réalisme plus grand encore. Elle permet à la fiction de devenir réelle. Elle permet de différer pour plus longtemps encore le

moment du dessaisissement de l'effet de réel, s'il a lieu. Il faut dire qu'il y a des suppositions de toutes sortes. En plus de mystifier par le texte, j'ai tenté de mystifier par le nom en inventant un historien d'art factice discourant sur des artistes tout aussi factices à propos d'œuvres aussi imaginaires que le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac.

CHAPITRE IV

NE RIEN DESSAISIR (POUR L'INSTANT)

4.1 « Ekphrasis »

Une des premières manifestations de récit descriptif concernant des œuvres d'art tout à fait imaginaires, serait la description par Homère du bouclier d'Achille (*Iliade*, XVIII, 466 sq). Ce type de manifestation littéraire, Barbara Cassin le nomme *Ekphrasis*. Composé du grec *phrazô* (faire comprendre, expliquer) et *ek* (jusqu'au bout), l'*ek-phrazô* « est une mise en phrase qui épuise son objet, et désigne terminologiquement les descriptions, minutieuses et complètes, qu'on donne des œuvres d'art » (Cassin, 2003). Au plus loin de la métaphore, nous dit Cassin, l'*ekphrasis* consiste « à mettre les choses "sous les yeux", pour en produire ainsi une nouvelle et originale connaissance » (Cassin, 2003). Elle continue en affirmant, qu'il ne s'agit plus « d'imiter la peinture en tant qu'elle cherche à mettre l'objet sous les yeux – peindre l'objet comme en un tableau –, mais d'imiter la peinture en tant qu'art mimétique – peindre la peinture. Imiter l'imitation, produire une connaissance, non de l'objet, mais de la fiction d'objet, de l'objectivation : l'*ekphrasis*, c'est la littérature » (Cassin, 2003). Résulte de ce procédé, par lequel les mots construisent littéralement (littérairement) aux yeux du lecteur la connaissance qu'ils auront d'une œuvre, une manière de faire exister des œuvres visuelles sans matière première – au sens de matérialité autre que le texte comme condition indispensable de leur existence. Dans un contexte différent, les textes que je construis donnent aux œuvres inventées cette *ekphrasis* « qui n'est plus donné à l'immédiateté de la perception et qui n'a plus à faire l'objet d'une description adéquate, [mais qui] est tout au plus supposé ou produit au terme d'une procédure de *fiction* » (Cassin, 2003). Cette « procédure de fiction », je l'inclus dans un contexte fallacieux rehaussant le caractère réel

de l'objet fictif, soit celui où habituellement les commentaires font référence à de « vraies » œuvres, sert justement à donner aux faux textes la force de la matière : avec *Œuvres sans demeure*, nous serions davantage dans un récit poétique aussi « en chair » que la peinture elle-même :

Avec l'*ekphrasis*, on est au plus loin de la *phusis* et de cette physique première qu'est la philosophie, chargée de dire les choses qui sont comme, en tant que, et par où elles sont; au plus loin d'une description phénoménologique immédiate et d'une ontologie innocente. On entre dans l'art et dans l'artifice, dominés et modélisés par la capacité *performative*, efficace, créatrice que possède le discours affranchi du vrai et du faux, lorsqu'au lieu de dire ce qu'il voit, il faut voir ce qu'il dit. (Cassin, 2003)

C'est de cette manière que je tente d'intervenir auprès des lecteurs de mes textes : au lieu de raconter des œuvres que j'aurais vues, le plus fidèlement possible, avec toute la crédibilité d'un historien d'art, je demande (souhaite) plutôt au lecteur devenu subitement spectateur, et même artiste (souvent contre sa volonté), de voir ce que je raconte. Cette dimension, à mes yeux très poétique, donne aux œuvres commentées une liberté artistique intéressante. Justement libérées des contraintes matérielles de l'œuvre d'art, par un acte empreint d'une « capacité performative » comme le mentionne ci-haut Cassin, l'œuvre est plus « artifice » que la peinture ou la sculpture, puisqu'elle est à un troisième niveau¹⁶ dans l'imaginaire – celui que Platon nomme le monde Idéal. Les limites de la technique ne sont plus une contrainte. Pas très loin des préoccupations de Duchamp, je n'exclus cependant pas l'œuvre en tant que telle, comme le bouclier d'Achille ne l'est pas non plus dans le passage d'Homère. Il serait relégué au statut de représentation! Tandis que l'*ekphrasis*, le texte lui-même, serait devenu le véritable OBJET ARTISTIQUE, la présentation, le bouclier (l'objet bouclier ou la performance de Graal) en devient une re-présentation, c'est-à-dire ce qui vient après. L'objet est alors tout aussi essentiel, mais il vient après sa description.

¹⁶ Elle devient l'imitation de la fiction. Il y aurait donc, comme la pensée platonicienne le démontre, le réel, l'imitation du réel, et ici, l'imitation de cette imitation. C'est à tout le moins de cette manière que Cassin décrit l'*ekphrasis*.

4.2 L'invisibilité de l'œuvre

Le problème avec les œuvres invisibles, c'est précisément qu'elles ne sont pas visibles. Lorsque leur nature est cette invisibilité, quelque chose cloche, puisque pour en faire de l'art, il faut inévitablement discourir sur ces pratiques. En discourant sur elles, on dissipe leur invisibilité. J'ai tenté par tous les moyens de discourir sur ma pratique en ne la rendant pas visible pour autant. Chose que je dois aujourd'hui me résoudre à abandonner en mettant tout mon mémoire à la première personne du singulier. Je dois le faire pour des raisons théoriques et académiques. Je n'ai pu théoriser sans nommer, je me résous alors à tout dévoiler. L'unique consolation que j'ai est d'avoir publié d'autres textes sous d'autres noms dans les mêmes revues (ainsi que dans d'autres)¹⁷. Cependant je me demande si ces textes ne sont pas voués, par leur invisibilité, à la disparition? Seul le temps le dira. En bout de ligne, la décision la plus objective est peut-être de discourir sur eux pour ne pas qu'ils disparaissent vraiment?

J'ai avancé au début de mon mémoire qu'une des modalités de réception possibles des textes signés Pascal Rhoze était de ne pas y déceler le faux, à ne rien démystifier. Nous avons vu déjà que la mystification ou même le canular n'ont pas obligatoirement à être démasqués pour exister. Dans certains cas, le doute suffit à faire croire ou non à une réalité inventée, ou minimalement à provoquer un questionnement sur la nature de l'objet étudié. Il y a au-delà de ce doute, lorsque le trompe-l'œil n'est pas démasqué et qu'il demeure entier, une fiction si bien construite qu'elle se présentera comme étant une réalité. En ce sens, pour certains spectateurs, les articles signés Rhoze sont comme les autres articles de périodiques; des textes à propos de vraies œuvres qui se déploient sur la scène de l'art contemporain. Ces spectateurs parleront alors de Spencer Graal comme étant un artiste de la performance, du groupe SRCA comme étant des artistes liant l'art et la science et de Pascal Rhoze comme d'un historien d'art.

¹⁷ Il faut dire cependant que la véritable nature des textes signés Pascal Rhoze n'est pas connu de tous.

Comment inclure une œuvre invisible dans le monde de l'art sans la rendre visible?

Il passe aujourd'hui pour une évidence que, pour avoir lieu, les pratiques artistiques doivent être visibles ; elles doivent même jouir du plus haut coefficient de visibilité artistique possible. Dans l'art, être c'est non seulement être perçu (*essi ist percipi*, selon la formule de Berkeley), c'est être perçu comme tel. (Wright, 2006, p. 1)

Il est possible de faire de l'art qui ne sera pas perçu comme tel (la documentation est alors importante pour sa reconnaissance). Je me suis donné comme contrainte au début de ce travail de faire de l'art invisible qui serait quand même perçu comme de l'art. Le détournement que je propose a la force théorique de l'œuvre invisible, mais aussi la qualité de ne pas être exclue du monde de l'art au moment de sa diffusion. C'est là je crois un point intéressant de ce travail. Cette idée est née à partir du contexte dans lequel je devais faire de l'art, dans l'intervalle entre la théorie et la pratique des arts; mémoire de création en Études des arts. J'ai tenté de faire, dans ce contexte de transparence, plus important encore pour moi que la mystification, une œuvre essentiellement théorique.

Donc, j'ai essayé d'inclure dans le monde de l'art une pratique pour le moins invisible (la mienne sous différents noms comme Graal et SRCA) . En fait, il y a un détournement : il faudrait se poser la question telle que Nelson Goodman la pose : au lieu de se demander « qu'est-ce qui est de l'art », il faudrait plutôt dire « quand l'art a-t-il lieu ? » À cette question existent des réponses multiples. En effet, l'art est à plusieurs endroits à la fois dans mon travail. Pour certains, et c'est là qu'est la mystification, l'art est dans la jonction entre le texte, l'œuvre, l'historien d'art, les artistes nommés, les images, le processus, les cv, les gens qui en ont parlé, etc. Pour que l'art ait lieu à ce moment, comme nous l'avons précédemment dit, le spectateur doit savoir ou à minimalement douter de la réalité du texte. Il doit y avoir, dans ce circonstance, dessaisissement de l'effet de réel de quelque manière que ce soit.

Mais cessons un peu de discuter de Pascal Rhoze, qui a eu sa part de théorie depuis le début de mon mémoire. J'aimerais m'attarder maintenant au second enjeu, non moins important, dont je n'ai pas encore discuté, mais que je ne cesse d'annoncer, et qui nous

permet d'ouvrir la réflexion sur un ailleurs dépassant la simple mystification. Incidemment, les textes signés Pascal Rhoze pourraient poser une tout autre question. Dans cette nouvelle question seraient engagés de nouveaux acteurs dont nous avons peu encore discuté : Spencer Graal et le groupe SRCA. Au lieu de prendre ces artistes comme de faux artistes inventés dans le but de mystifier, considérons-les comme mes pseudonyme par lesquelles j'ai véritablement exposé les œuvres à propos desquelles j'ai écrit (sous mon autre pseudonyme Pascal Rhoze). Je considère cette réception tout autant opératoire que la précédente puisqu'un certain nombre de lecteurs (la majorité pourrait-on dire) percevra les articles comme de véritables comptes-rendus critiques.

Dans un tel contexte théorique, où serait l'œuvre, si elle n'apparaît dans aucune démystification? Nul doute qu'elle serait la performance de Graal, ou l'installation de SRCA. Les textes, s'ils ne sont pas perçus comme faux, n'ont d'autre choix que de parler d'œuvres véritables. L'œuvre de Graal, par exemple, n'existe que par le compte-rendu que l'on en a fait. Elle est donc extérieure à la matière qu'on lui prétend (dans l'article). Elle devient en ce sens invisible, puisque personne (ou presque) ne l'aura vue comme tel¹⁸, mais *hypervisible* en tant qu'œuvre d'art puisque malgré son invisibilité de départ, le milieu de l'art la consacrera tout de même comme de l'art. Tout cela, bien entendu, si nous considérons qu'un article dans un périodique spécialisé sert de consécration artistique. L'idée d'*hypervisibilité* découle d'un simple rapport de proportion entre la matière réelle de l'œuvre (dans ce cas-ci inexistante), et la matière qu'on lui attribue dans l'article (peut-être sa véritable matière). Dans l'article, l'œuvre devient multiple, visible à plusieurs endroits à la fois, et aux mêmes moments. Elle serait alors dotée d'un potentiel d'*hypervisibilité*.

¹⁸ Sauf l'artiste et ses acolytes au moment de faire les documents visuels des œuvres.

4.3 Une pratique théorique

Dans ces circonstances de préhension des textes, nous pourrions dire que la pratique dont il est ici question pourrait être perçue comme étant théorique, puisque les œuvres matérielles n'existent pas à l'extérieur de la théorie qui les soutient. Le spectateur, croyant être devant un commentaire sur un objet artistique ailleurs et passé, est au contraire précisément devant l'objet artistique lui-même. C'est dans cette perspective que j'ai tenté de concevoir cette pratique comme essentiellement et fondamentalement théorique.

À l'opposé de ces œuvres dites invisibles, comme en fait état le catalogue de la XV^e Biennale de Paris (sans quoi elles n'existeraient pas en tant qu'art puisque non visible dans le monde de l'art), l'*hypervisibilité* des œuvres décrites par Rhoze viendrait du fait que ces œuvres ne portent pas le poids de la matière. Elles sont volatiles comme la parole, multiple comme le live, elles n'ont presque rien de matériel. Elles ont eu lieu au Palais de Tokyo de Paris, dans les kiosques montréalais, dans certaines salles de classe de l'UQAM, et ailleurs, dans les hypertextes, et même jusque dans certains mémoires de maîtrise¹⁹.

4.4 XV^e Biennale de Paris

En 1958, Raymond Cogniat propose à André Malraux de mettre en place, à Paris, une manifestation dont l'objectif est de présenter un panorama de la jeune création internationale. La Biennale de Paris est ainsi créée en 1959, sa I^{ère} édition étant inaugurée par André Malraux au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, le 3 octobre. La XV^e Biennale de Paris a lieu du 1^{er} octobre 2006 au 30 septembre 2008 à Paris (P), en Régions (R) et dans le Monde (M). Au-delà de cette classification territoriale, des projets Tous Territoires (TT) et des projets Sans Territoire Fixe (STF) participent à cette édition.

La Biennale de Paris, loin du ronronnement des grandes manifestations internationales, s'attache à découvrir et à défendre un art exigeant, en phase avec notre contemporanéité, avec ses évolutions politiques, économiques et sociales. Un art qui ne se contente plus de produire des objets à l'usage d'un marché, d'une mode ou d'une élite culturelle. Un art qui se définit comme une façon de penser l'art et de l'activer plutôt qu'un ensemble de produits artistiques. Un art qui ne cherche plus le spectaculaire mais qui interroge, qui essaie et qui opère. La Biennale

¹⁹ Un collègue de maîtrise, au courant de toute l'affaire, discute de la pratique de mon pseudonyme Pascal Rhoze dans son mémoire.

de Paris, pour atteindre ces objectifs, ne se limite pas à un lieu, une ville, un espace, une salle d'exposition, ni même une durée définie : pour accueillir des propositions insolites, immatérielles, invisibles, il faut adapter son dispositif aux projets des artistes. La Biennale de Paris est simultanément au centre et à la périphérie de chaque projet participant. On ne rencontrera pas uniquement des artistes. La Biennale de Paris est le dispositif où se manifeste une pensée qui ne peut trouver place dans les institutions traditionnelles, trop lourdes, trop lentes, trop timides. La Biennale de Paris n'a pas de contour. Elle est incontournable.

La Biennale de Paris a pour objet de favoriser une rupture avec les conventions de l'art aujourd'hui épuisées. Elle affirme un nouveau statut de l'art. Elle est pensée depuis des pratiques actives dans le réel à tel point qu'on ne peut pas toujours les distinguer de ce qui les entoure. La Biennale de Paris est un processus de transformation. Elle propose des pratiques qui induisent leur propre mode de présentation, leur temporalité et leur localité. Elle a lieu là où des choses se passent et quand elles se passent. C'est la raison pour laquelle elle ne se déroule pas seulement à Paris et chaque édition prend fin au commencement de la suivante. La Biennale de Paris s'envisage dans le temps, les démarches se présentant dans leur mouvement même qui évolue au cours de ses éditions successives. La Biennale recherche une réciprocité avec les projets qui la fondent, le but étant d'interroger et de modifier les contextes sociaux, économiques, politiques et idéologiques. La Biennale de Paris affirme un mode de présentation par entité ou par projet. Elle se constitue en énergie critique optimale de changement tout en préservant l'autonomie de décision de chacun. C'est une institution horizontale ayant une constitution spécifique. La Biennale est proposée sous forme de partage à ses partenaires, chaque participant étant considéré comme partenaire. Elle libère l'art d'un asservissement à des corps de pouvoirs constitués. La Biennale de Paris est un organe stratégique de liberté. (Biennale de Paris 2006, 2006)

J'aurait très bien pu participer à la XV^e Biennale de Paris, et peut-être l'ai-je fait sous un autre pseudonyme? Mon travail, lorsqu'on le considère à l'extérieur de tout dévoilement, correspond en grande partie à ce que nous venons de lire à propos de la Biennale de Paris 2006.

Pour l'instant, j'aimerais porter mon attention plus en détail sur l'article de l'historien d'art Stephen Wright (2006) publié dans le catalogue de la Biennale : « Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur ». Comment est-il possible de penser un art et des œuvres sans spectateur? La pratique contemporaine, du moins une certaine pratique dont font partie celles qui ont participé à la dernière édition de la Biennale de Paris, tente de s'extirper de toute structure traditionnelle où l'art serait présenté et défini comme telle

(musées, galeries, que le texte explicatif de la Biennale qualifie de structures trop lentes, trop lourdes et trop frileuses). En se détachant de ces structures, les artistes (et les œuvres) ont dû en construire de nouvelles pour y nicher leurs créations : « une partie de leur œuvre consistant à produire elle-même un milieu pour ne pas devoir subir les contraintes d'un lieu d'exposition homologué » (Wright, 2006, p. 1). C'est ainsi, nous dit Wright, que la majorité des pratiques faisant partie de la Biennale « dégagent un si faible coefficient de visibilité artistique qu'elles demeurent imperceptibles en tant qu'art » (Wright, 2006, p. 1). Comprendre en ce sens les textes signés Rhoze, à l'extérieur de tout dévoilement, permettrait de confirmer l'existence des œuvres décrites par l'historien d'art, et de conclure à la double épaisseur artistique de ces textes. En plus d'être en soi une œuvre, ces textes font état d'œuvres que l'on pourrait aussi considérer comme des œuvres à faible coefficient de visibilité, puisqu'elles n'ont à proprement parlé jamais été vues. Les textes en tant que commentaires critiques sur une œuvre se trouvant ailleurs inventent et construisent leurs propres lieux d'expositions. Je dirais même que ces lieux, étant visiblement immatériels (c'est-à-dire qu'il n'ont pas la position géographique précisée dans les textes) et complètement imaginés, servent de support à des œuvres que personne n'a vues, mais que tous les lecteurs verront, ou du moins qu'ils verront en images, tant photographiques que mentales. Délibérément affaiblie, la visibilité réelle de ces œuvres, c'est-à-dire leurs véritables actions dans l'espace d'une galerie, provoque certains questionnements sur le choix de ne pas réaliser ces œuvres. Est-ce que l'art peut avoir lieu uniquement dans le discours que l'on en fait? Pour que l'art ait lieu, Wright affirme ceci :

On peut identifier trois présupposés normatifs. D'abord, que l'art a lieu dans une œuvre, c'est-à-dire que l'art se manifeste dans le monde nécessairement et presque naturellement sous forme d'*œuvre*. Ensuite, que l'art a lieu par l'intermédiaire de l'*auteur*, sa présence corporelle et son autorité créative – exprimées par la signature – garantissant de l'authenticité artistique de la proposition. Et enfin, que l'art a lieu devant ces agrégats homogénéisés de spectateurs qu'on range sous la catégorie désormais plurielle de *public*. (Wright, 2006, p. 2)

Ces contraintes normatives, les artistes de la Biennale tout comme ma pratique, les remettent en cause :

À la place de l'œuvre d'art, certains privilégient le processus artistique comme porteur de sens, récusant la subordination du faire à toute finalité extrinsèque. Certains (souvent les mêmes), loin de s'en tenir à l'autorité d'un seul artiste, valorisant le coautorat, généralisant la responsabilité du processus créatif à l'ensemble des personnes qui y prennent part. Certains encore (presque toujours les mêmes), au lieu de pratiquer un art dont la légitimité dépend de la reconnaissance du spectateur, refusent cette division du travail conventionnel (sujet, produit objet destiné au sujet), lui préférant un art, non pas soustrait aux exigences de l'espace public, mais d'un coefficient de visibilité négligeable. (Wright, 2006, p. 3)

Les « œuvres » sont aujourd'hui considérées comme des objets matériels, mais aussi immatériels. Cependant, dit Wright, la notion d'œuvre en tant que finalité est toujours en cause, et au sommet de la hiérarchie du processus artistique. « L'art actuel ne se déploie pas lors du surgissement de l'œuvre, mais tout au long d'une conduite processuelle de création ; sa finalité est coextensive au processus » (Wright, 2006, p. 3). Ainsi serait davantage mise en cause dans l'œuvre d'art la temporalité que l'espace – l'espace de l'art se confondant dans ce type de pratique avec l'espace public qu'il investit. Wright explique ce phénomène de « décomposition de l'œuvre matérielle » par la position de l'activité artistique suivant les autres entreprises sociales. Ces dernières, tout comme l'art, sont « affecté[s] par la nouvelle composition anthropologique du travail, à savoir par la généralisation du travail immatériel, et par la place de choix que celui-ci s'est arrogé dans la société capitaliste postfordiaste » (Wright, 2006, p. 4). Concernant l'œuvre comme « conduite processuelle » plutôt que comme « finalité », mes textes y font aussi allusion. L'espace qu'ils investissent est un espace privilégié du monde de l'art, soit le monde de légitimation même de l'art. Les œuvres de Graal ou de SRCA n'ont pas de public direct. Ils ont uniquement l'image réflexive de ce qu'est l'œuvre; le texte étant dans ce cas-ci le miroir de l'œuvre, d'une œuvre sans autre spectateur immédiat que l'artiste lui-même. La progression de l'œuvre se fait davantage dans la temporalité, à chaque fois qu'un lecteur lit le texte. À proprement parlé, mes œuvres (c'est à dire les performances et installations que je décris, et non mes textes) sont véritablement des œuvres sans œuvre, sans auteur et sans spectateur!

Lorsque l'œuvre d'art perd toute forme dûment visible, elle devient ouverte à toute éventualité possible. « Les artistes [...] sont devenus des manageurs de signes, de gestes, bref des gestionnaires de contingences qui surviennent dans un processus sans finalité, auquel le sens – tous les sens qu'il y a – est immanent » (Wright, 2006, p. 4). Là où je fabrique des spectateurs qui deviendront eux-mêmes co-artistes des œuvres que je décris (sans nécessairement en être conscient), se trouverait la transformation de chaque lecteur en participant potentiel, pour peu que celui-ci imagine ce qu'il lit. C'est précisément là que se trouve l'art dans cette partie de mon travail – dans l'image que chacun se fait de l'œuvre. Ceci fait de ces productions, des œuvres collectives sans fin, dont je ne suis que l'instigateur ou même le gestionnaire. L'œuvre est la production imagée, immatérielle et intemporelle dans la tête de chacun, ou comme l'affirme Barbara Cassin, « lorsqu'au lieu de dire ce qu'il voit, il faut voir ce qu'il dit ».

CONCLUSION

À la suite de tout ce qui vient d'être raconté dans les chapitres précédents, la conclusion pourrait être très courte. Elle pourrait ne contenir que deux mots : *à suivre...* Une telle finale illustrerait très bien, à la fois l'incertitude que nous avons face à ce genre de pratique, mais aussi l'ambiguïté volontaire dans laquelle j'ai tenté d'installer le spectateur. Elle nous positionnerait davantage dans le temps que dans l'espace, respectant ainsi la temporalité de l'œuvre telle que nous l'avons vue dans le dernier chapitre de notre mémoire.

Cette volonté de laisser au temps le soin de charger mes textes d'un sens quelconque s'abrège avec la conclusion de mon mémoire.

Ne sachant pas de quelles manières les textes ont été (et seront) perçus, je n'ai eu d'autre choix que de considérer les deux modes de réception – dévoilé / non-dévoilé – comme étant de possibles avenues de sens. C'est pourquoi ce mémoire comporte deux segments : le premier était d'anticiper que certains lecteurs découvriront d'eux-mêmes le subterfuge, et le second (dernier chapitre) était de considérer les textes dans leur transparence. Dans ce cas, il faut considérer les articles comme véritables. La dernière édition de la Biennale de Paris présentait des œuvres à faible coefficient de visibilité. Lorsque l'on considère mes textes à l'extérieur de tout dévoilement, la structure théorique de la Biennale, telle qu'énoncée dans l'article de Stephen Wright, correspond parfaitement au second mode de réception possible. Contrairement au premier mode de réception (auto-dévoilement), la seconde possibilité de réception ne considère pas le texte comme l'œuvre d'art, mais bien l'exposition dont le texte parle comme la véritable œuvre d'art. Dans ce cas, le texte prend toute sa transparence et l'œuvre est ailleurs – même si elle n'est accessible que par le texte lui-même.

La première interprétation possible concerne la construction d'une fiction déguisée en réalité. J'ai utilisé le concept de mystification, telle que développé par Jean-François Jendillou dans différents ouvrages, pour expliquer les rouages dans lesquels j'ai implanté mes fictions²⁰. J'ai privilégié ce concept, car il considère l'auto-dévoilement comme élément important du processus de démystification. Ce n'est pas une tierce personne qui dévoilera la véritable nature des articles, mais le lecteur par lui-même et pour lui-même. En s'initiant à la mystification via les indices laissés par le mystificateur, ce lecteur deviendra par la suite complice en jouant à son tour le jeu de mystificateur en ne dévoilant pas la mystification. C'est pourquoi j'ai considéré l'auto-dévoilement plutôt que le dévoilement. Bien que j'ai visiblement laissé des indices quant au statut fictif de mes textes, j'aurais préféré ne jamais dévoiler quoi que ce soit. C'est là le premier choix théorique que j'avais adopté lors du début de mes recherches. Le dernier chapitre ce mémoire est donc pour moi le plus important, et le plus intéressant. Pour des raisons académiques et théoriques, je n'ai eu d'autre choix que de considérer la mise au jour de mon idéation. J'ai proposé à un moment de faire le même mémoire en ne nommant ni Pascal Rhoze, ni ses textes. J'ai dû rapidement écarter cette possibilité. J'ai dû aborder le dévoilement. Peut-être qu'un jour certaines personnes auraient compris le supercherie. Seulement, lorsque l'auteur en fait l'annonce, hors de tout doute, les ambiguïtés sont alors dissipées. C'est le pari que j'avais fait dans le dernier texte publié dans la revue *ESSE* en me dissociant de Pascal Rhoze. C'est aussi le pari que j'ai fait lors de la première écriture de ce mémoire, où je faisais, au nous, un mémoire entièrement théorique sur la possibilité que les textes de Rhoze soient faux. Idée qui n'a pu trouvé sa place au sein d'un travail théorique de l'ampleur d'un mémoire de maîtrise.

²⁰ Le concept de mystification étant plus approprié à mon travail, j'y ai associé d'autres concepts tels que le trompe-l'œil et le canular, puisqu'ils sont perméables les uns envers les autres.

ANNEXE A

Boîte NO. 1 *EX_SITU*

ANNEXE B

Boîte no. 2 *ETC*

ANNEXE C

Boîte NO. 3 *ESSE +*

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDRILLARD, Jean (1977), *Le trompe-l'œil*, Urbino, Università di Urbino, 8 p.
- BESCHERELLE, Louis-Nicolas (1845-1846), *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, 2 vol.
- BIENNALE DE PARIS (2006), *Biennale de Paris*, En ligne, <<http://www.biennaledeparis.org/presentation.html>>, consulté le 15 mai 2007.
- BOYER, Valérie (2005), *La rencontre de l'art robotique et de la science, un rendez-vous familial à ne pas manquer au Centre des sciences de Montréal cet été!*, En ligne, <http://www.molior.ca/communiques/comm_rotos_csm_ete_300605.html>, consulté le 30 avril 2007.
- CASSIN, Barbara (2003), « L' "ekphrasis" : du mot au mot », dans *Dictionnaire le Robert 2003*, Éd. Le Seuil, En ligne, <[http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/\\$DESCRIPTION1.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/$DESCRIPTION1.HTM)>, consulté le 18 avril 2007.
- COLLECTIF (1972), *Dictionnaire le Petit Robert*, Paris, Éd. Le Robert, 1972 p.
- COLLECTIF (2000), *Dictionnaire historique de la langue française (3 vol.)*, Paris, Éd. Le Robert.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997), *L'empreinte*, cat. d'expo., Paris, Éd. G. Pompidou, 336 p.
- DEMERS, Jonathan (2007), « Dévoiler le pot aux roses! », *ESSE*, Montréal, 70 p.
- DUCHAMP, Marcel (1994), *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 317 p.
- (1999), *Notes*, Paris, Flammarion, 157p.
- ESSE ARTS + OPINIONS (2007), En ligne, <<http://www.esse.ca/fr/info.php>>, consulté le 21 janvier 2008.
- GARY, Romain (1982), *La vie devant soi*, Paris, Mercure de France, 273 p.
- GOFFMAN, E. (1991), *Les cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 573 p.

- HEINICH, Nathalie (1999), « L'hypothèse du canular : authenticité et gestion des frontières de l'art », dans *Du canular dans l'art et la littérature*, Paris, l'Harmattan, pp. 115-130.
- HOMÈRE (1975), *Iliade*, Gallimard, Paris, 503 p.
- JEANDILLOU, Jean-François (1989), *Supercherie littéraire*, Paris, Usher, 513 p.
- (1994), *Esthétique de la mystification*, Paris, Éditions de Minuit, 240 p.
- (1999), « Inesthétique de la réception (Le canular textuellement) », dans *Du canular dans l'art et la littérature*, Paris, L'Harmattan, pp. 255-272.
- JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artiste sans œuvres*, Paris, Hazan, 1997, 156 p.
- KURZ, Otto (1983), *Faux et faussaires*, Paris, Flammarion, 369 p.
- LE PENVEN, Françoise (2003), *L'art d'écrire de Marcel Duchamp*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 188 p.
- MILMAN, Miriam (1982), *Le trompe-l'œil*, Genève, Skira, 127 p.
- MOLESWORTH, Helen Anne (curator) (2005), *Part objet part sculpture*, catalogue d'exposition (Columbus, Wexner Center for the Arts, 30 octobre 2005 – 26 février 2006), Columbus : Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, University Park, Pennsylvania State University Press, 285 p.
- NODIER, Charles (2003), *Question de littérature légale*, Genève, Librairie Droz, 208 p.
- PALLOWITCH, Paul (1981), *L'homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 313 p.
- PEYREFITTE, A. (1997), *Rue d'Ulm*, Paris, Fayard, 411 p.
- PLATON (2002), *La République*, Paris, GF Flammarion, 801 p.
- RECHERCHER VICTOR PELLERIN (2006), *Rechercher Victor Pellerin, un film de Sophie Deraspe*, En ligne, <<http://www.recherchervictorpellerin.com>>, consulté le 17 avril 2007.
- RHOZE, Pascal (2005), « À la frontière de l'art, de la science et de l'architecture dans *À travers toi* du regroupement d'artistes SRCA », *Ex_situ*, no. 8, Montréal, pp. 4-5.
- (2006), « La valeur du corps. Spencer Graal, Se rendre hommage, enfin! Montréal. 5-20 avril 2006 », *Etc.*, no. 75, septembre-octobre-novembre, Montréal, pp. 57-59.

SAEZ, Jean-Pierre (1999) « Onze thèses sur l'art du canular avec illustration », dans *Du canular dans l'art et la littérature*, Paris, L'Harmattan, pp. 8-19.

VIAN, Boris (1979), *L'écume des jours*, Paris, 10-18, 190 p.

— (1980), *J'irai cracher sur vos tombes*, Paris, C. Bourgois, 208 p.

WRIGHT, Stephen (2006), « Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur », dans *Biennale de Paris*, En ligne, <<http://www.biennaledeparis.org/pdf/textes/txt-sw.pdf>>, consulté le 20 mai 2007.